This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

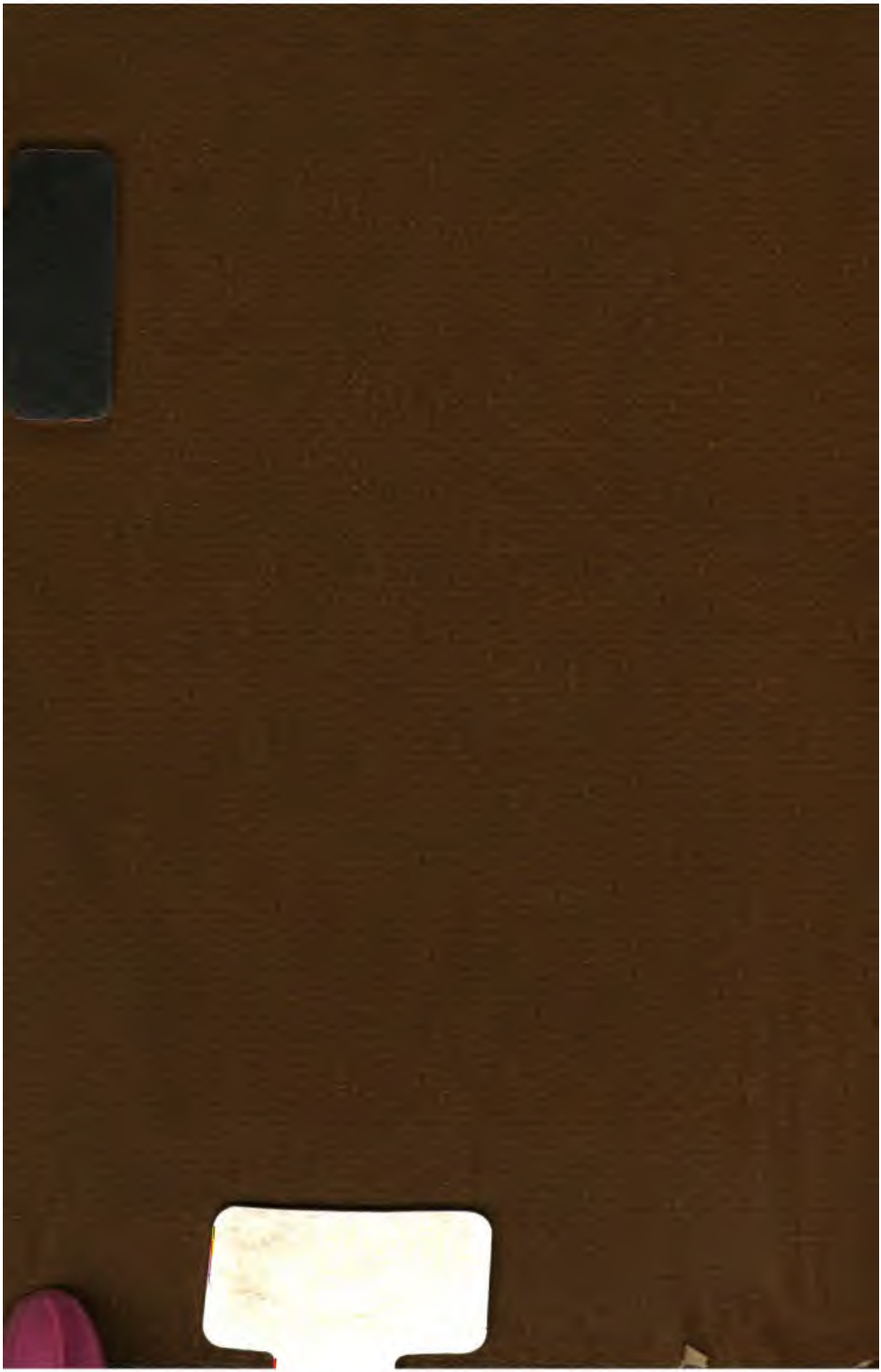
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



Carl Maria von Weber.

Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild

von

Max Maria von Weber.

Zweiter Band.

Leipzig
Ernst Keil.
1864.

M
W37W41
16715

Inhaltsverzeichniß.

Dritte Abtheilung.

Meister- und Dulderjahre.

1817—1826.

Sechszehnter Abschnitt.

Dresden.

	Seite
Dresdens Bild	1
Geist des Publikums	2
Der Adel	3
Politische Erziehung der Bewohner Dresdens	5
Beziehung des Publikums zum Hofe	7
Die italienische Colonie in Dresden	9
Einfluß der Italiener	10
Italienische Hofmusik und Capelle	10
Johann Walther 1535	10
Heinrich Schütz 1615	11
Albricci, Bontempi, Novelli, Perando	11
Italienische Hofoper	12
Erstes Opernhaus in Dresden 1664	12
Joseph Adolf und Faustina Hasse 1730	12
Die Comödien in Dresden	13
J. G. Naumann	14
Bustelli und der „privilegirte Hofcomödiant“ Koch	15
„Hofoper“ als solche hört zu Dresden auf	15

Seite
Moretti's Balletcorps 1775 15
Franz und Joseph Seconda 16
Einwirkung des ruſſiſchen Gouvernements auf das Dresdner Theater 16
Charakter der Entwickelung des Dresdener Theaters . . . 17
Dresdener Publikum 1817 18
Der Hof 1817 18
Die Prinzen Anton und Max 18
Prinzeſſin Auguſte 18
Prinzeſſin Amalie. Prinz Friedrich Auguſt. Prinz Johann Nepomuk 18
Der König Friedrich Auguſt 19
Graf Camillo Marcolini 19
Detlev Graf Einſiedel 20
Mangel der Wanderjahre in der Beamtenerziehung . . . 21
Beſchränkung der Einſiedel'ſchen Anſchauungen 21
Dresdener Geſelligkeit 1817 22
Adelsgeſellſchaft 24
Geſellſchaften des Mittelſtandes: Harmonie, Albina . . . 24
Urtheile großer Männer über den damaligen Dresdener Volkscharakter 26
Dresdener Pöbel 26
Literariſche Kreiſe 27
Der „Liederkreis“ 27
Weber's amtliche Wirkungsſphäre 30
Graf Heinrich Vitzthum 31
Francesco Morlacchi 32
Giovanni Battiſta Polledro 34
Franz Anton Schubert 34
Luigi Baſſi, Franz Seconda 35
Perſonal der deutſchen Oper 36
Etat der Capelle 37

Siebzehnter Abſchnitt.

Das neue Amt.

Kammermuſikus Schmiedel 42
Weber's erſte Wohnung in Dresden 42
Erſte Täuſchungen im neuen Amte 45
Vorſtellung des neuen „Muſikdirektors“ 46
Vorſtellung bei Hofe 53

Seite

Oeffentliche Anſprache der Bewohner Dresdens 55
Bewirthung ſeiner Untergebenen 57
Weber's erſte Funktion im königlichen Dienſt 59
Pünktlichkeit und Strenge im Dienſt 59
„Joſeph in Aegypten", erſte, von Weber in Dresden aufgeführte Oper 60
Thereſe aus dem Winkel 62
Epigramm auf den Buchſtaben C 63
Arthur von Nordſtern 63
Text des „Freiſchützen" 64
Fortſchritte der Organiſation der deutſchen Oper 67
Errichtung des Singechors 67
Aenderung des Beginns der Oper 70
Muſik zu Müllner's „Yngurd" 71
Sinn für das „Bauen des Neſtes" 72
Vertrauen ſeiner Gegner zu Weber 78
Morlacchi's „Isacco" 78
Verluſt ſeiner Erſparniſſe 79
Reiſe nach Prag 79
Concert in Leipzig 8. April 1817 81
Der Baſſiſt Gned 81
Die Sängerin Grünbaum 82
Einführung des Taktſtockes 82
Vorſchläge zu weiterem Ausbau der deutſchen Oper 84
Johannes Miſch 88

Achtzehnter Abſchnitt.

Kampf der deutſchen und italieniſchen Oper.

Sommercharakter Dresdens 90
Theater am Linke'ſchen Bade 90
Rangſtreitigkeiten zwiſchen der deutſchen nnd italieniſchen Oper . 90
Sommerleben an und auf der Elbe 93
Weber hebt Lichtenſtein's Tochter Maria aus der Taufe . . . 95
Maria Lichtenſtein 95
Auguſtin Gürlich in Berlin ſtirbt, ſeine Stelle wird Weber angetragen 97
Geiſtliche Muſik in der Frauenkirche 1817 99

Seite
Verhandlungen mit Berlin 102
Mißstimmung gegen Weber wegen diesen Verhandlungen . . 106
Cantate zum Namenstage der Tochter des Prinzen Max, Maria Anna 106
Brand des Berliner Theaters 108
Morlacchi erhält gegen den Willen seines Chefs einen achtmonatlichen Urlaub 108
Morlacchi's Verläumdung Bitzthum's und Differenz mit ihm . 109
Morlacchi verläßt Dresden vom Sept. 1817 bis Juni 1818 . 111
Durch Decret vom 13. Sept. 1817 Weber lebenslänglich angestellt 111
Compositionen vom Jahre 1817 111
Seelischer Prozeß bei Beschäftigung mit dem „Freischützen" . . 112
Geistiger Prozeß beim Componiren 115
Briefliche Aeußerungen Weber's über Composition des „Freischützen" 1817 118
Festspiel zur Vermählung der Prinzessin Maria Anna Caroline . 124
Dienst bei der katholischen Hofkirche und an der königlichen Tafel . 125
Erste Leitung der Kirchenmusik 125
Italienische Cantate L'Accoglienza 126
Verzögerung von Weber's Heirath 126
Vermählung der Prinzessin 29. Oct 1817. Aufführung der L'Accoglienza 128
Lied zum „Weinberg an der Elbe" 129
Abreise zur Hochzeit 30. Oct. 1817 131
Hochzeit in Prag 4. Nov. 1817 131
Brautreise 132
Weber bei Müllner 136
Das „eigene Haus" 136

Neunzehnter Abschnitt.

Die Orchester-Ordnung.

Anordnung des Orchesters vor Weber 138
Weber's Orchester-Ordnung 140
Befehl die alte Orchesterordnung herzustellen 142
Weber's Motivirung seiner Maßnahmen 143
Der Befehl bleibt in Kraft 147

Seite

Die Verleihung des Verdienstordens an Weber beantragt . . 149
Der Orden wird abgeschlagen. Motive dazu 150
Vitzthum fordert seine Entlassung 151
Weber's Abstraktionsvermögen 151
Große Messe Nr I. Es dur 152
Compositionen des ersten Halbjahres 1818 155
Trio für Piano, Cello und Flöte 156
Scene und Arie zum Freischütz (Nr. 3) 156
Krönungsmarsch in Heinrich IV. von Gehe, später zum Oberon verwendet 157
„Der Schlammbeitzger", „Hanswurst's Epilog" 157
Weber's Haus 158
Weber's Tag 160
Chiappone's Laden 162
Weber's gesellige Stimmung 164
Sommerwohnung in Hosterwitz 165
Das Sommerparadies 166
Thierliebhaberei 170
Freundeszuspruch in Hosterwitz 170
Giovanni Saffaroli 171
Gebrüder Roth 171
Weber's täglicher Umgang 172

Zwanzigster Abschnitt.

Die Fest- und Jubel-Compositionen.

Cantate „Natur und Liebe" 172
Kleinere Compositionen des Sommers 1818 174
Jubel-Cantate zum 50jähr. Regierungsjubiläum Friedrich Augusts 175
Jubel-Ouvertüre 177
Jubelcantate zurückgewiesen 179
Programm des Concertes am Jubelfeste 179
Jubelcantate privatim in der Neustädter Kirche aufgeführt . . 180
Weber erbittet den Titel „Hofrath" für Friedrich Kind . . . 181
Jubel-Messe zur goldnen Hochzeit des Königspaars . . . 183
Caroline entbunden 189

Seite

König und Königin Pathen des Kindes, vertreten durch Kammerdiener Schmiedel und Kammerfrau Erdtel 189
Weber's Tochter getauft Marie Caroline Friedrike Auguste . . 190
Jubelhochzeit 192
Cantate des Prinzen Anton zum Jubelfeste 192
Musikabende beim Prinzen Anton 193
Aufführung der Jubelmesse 17. Jan. 1819 193
Giovanni Cantu 193
Auftrag, eine Festoper zur Vermählung des Prinzen Friedrich August zu schreiben 194
Festoper „Alcindor" 195
Krankheit 196
Tod des Kindes 196
Weber's Clavier-Auszüge 198
Der Auftrag auf Composition der Festoper wird zurückgezogen . 200
Graf Vitzthum nimmt den Abschied 201
Festspiel „Amor e Destino" von Morlacchi 201
Weber's Claviermusik: Rondo in Es dur, Aufforderung zum Tanz, Polacca in E dur, Huit pièces à quatre mains . . . 201
Riehl über die „Aufforderung zum Tanz" 204
Morlacchi's Festspiel: „Albino et il Tajo" zur Vermählung der Prinzessin Maria Josepha mit dem Könige von Spanien . . 207
Besuch des Königs von Preußen in Pillnitz 1. August 1819 . . 208
Die Ouverture zur „Diebischen Elster", bei Anwesenheit des Königs von Preußen im Hofconcert gespielt 209
Heinrich Marschner 210
Marschner's Traum 210
Vater Mendelsohn-Bartholdi 211
Besuch Louis Spohr's 211
Doppelcanon in Spohr's Stammbuch 212
Terzett Agathe, Max, Aennchen. II. Akt. Nr. 9 . . . 213
Wolfschlucht. Nr. 10 213
Terzett mit Chor: Max, Kuno, Caspar. Nr. 2 . . . 213
Arie: Max. I. Akt. Nr. 3 213
Duett: Aennchen, Agathe. II. Akt. Nr. 6 213
Ariette: Aennchen. Nr. 7 213
Arie: Agathe. II. Akt. Nr. 8 214
Cavatine. Agathe. III. Akt. Nr. 12 214
Jungfernkranz. Nr. 14 214
Gedichte zu Sylvesterscherzen im Liederkreise 215

Einundzwanzigster Abschnitt.

Vollendung des „Freischütz“, der „Preciosa“. Kunstreise vom Jahre 1820.

Seite

Weber's Sinn für gesellige Pflichten 217
Streit wegen Meyerbeer's „Emma“ und „Alimelek“ . . . 219
Familie Egloffstein 224
Bernhard Fürstenau 224
Chladni 225
W. A. Mozart jun. 225
Nepomuk Hummel 226
Abend-Musiken beim Prinzen Friedrich von Sachsen. . . . 227
Der erste Ton des „Freischützen“ 227
Der Diener Huber aus Stuttgart bettelnd von Weber verpflegt . 227
Geschenk der Familie Beer 228
Johannes Mitsch, Chordirektor 233
Ouverture des „Freischützen“ 13. Mai 235
„Jungfernkranz“ 21. März. „Jägerchor“ 24. März . . . 235
„Und ob die Wolke sie verhülle“ 26. März. Duett Caspar und Samiel, II. Akt, 29. März. Wolfsschlucht 18. April . . 235
Finale II. Akt 6. Mai 235
„Jägerbraut“ wird auf Brühl's Wunsch „Freischütz“ genannt . 236
Wolff's „Preciosa“ 1811 geschrieben 237
Weber's Musik zu „Preciosa“ 237
Spanische Original-Motive zu „Preciosa“ 238
Text zur Oper „Die drei Pintos“ 241
Sommerwohnung in Kosel's Garten 242
Verzögerung der Aufführung des „Freischützen“ 243
Verkauf an Schlesinger 244
Marschner's „Heinrich IV. und d'Aubigné“ 244
Kunstreise vom Jahre 1820 244
Gottlieb Reissiger. Friedrich und Clara Wieck 245
Halle 245
Alexisbad 247
Göttingen 248
Hannover 249
Unfall bei Bremen 250
Oldenburg 251
Bremen 251

Seite

Hamburg 252
Die Brüder Fritz und Edmund 252
Eutin 254
Landgraf Carl von Heſſen 255
Kiel 256
Zur See! 258
Kopenhagen 259
König Friedr. VI. und Königin Sophie Friederike von Dänemark . 260
Hofconcert in Kopenhagen 262
Abreiſe von Kopenhagen 9. Oct. 1820 263
Lübeck 263
Hamburg 264
Der Affe Schnuff 264
Heimreiſe 265
Rückkehr nach Dresden 4. Nov. 1820 266
Thieraufzug und Scherze zur Feier des 19. Novembers . . 267
Ouverture zum „Freiſchützen“ in Bärmann's Concert aufgeführt . 268
Pekuniäre Reſultate des Jahres 1820 269
Weber's muſikaliſches Gedächtniß 271
Weber's Beziehungen zu Tieck 272
Vorliebe für ſpaniſche Stoffe 274
Julius Benedikt 276

Zweiundzwanzigster Abſchnitt.

Berlin. Aufführung von „Preciosa“ und „Freiſchütz“.

Aufführung der „Preciosa“ in Berlin 13. März 1821 . . . 277
Beſetzung des „Freiſchütz“. 277
Entſtehung des: „Einſt träumte meiner ſeligen Baſe“ . . . 278
Prinz Friedrich Auguſt 281
Reiſe nach Berlin 282
Berlin. Entwickelung der Tonkunſt und des Publikums . . 282
Friedrich d. Große, Schöpfer des Berliner Kunſtlebens . . 283
Gründung der Berliner Capelle und Oper 284
Erſtes Erſcheinen des Publikums bei den Opernvorſtellungen . . 285
Volkstheater in Berlin 286
Erſte Oper im Volkstheater 286

	Seite
1774 Erscheinen der Kritik	287
Das Berliner „National-Theater"	287
Wiederaufblühen der italienischen Oper	288
Ende der italienischen Oper in Berlin	290
Graf Carl Brühl Intendant 1815	290
Bühne und Publikum zu Brühl's Zeit	292
Gasparo Spontini	293
Opposition des Publikums gegen das Aufleben der italienischen Oper	295
Bedeutung der Erscheinung des „Freischütz"	297
Johanna Eunicke	298
Nr. 13 des „Freischütz", Romanze und Arie: „Einst träumte meiner seligen Base", 28. Mai 1821	299
Decorationen zum „Freischütz", von Gropius	299
Costüm zum „Freischütz"	300
Darsteller des „Freischütz"	301
Stimmung des Publikums vor Aufführung des „Freischütz"	302
Aufführung der „Olympia"	304
Concert von Blume und Tausch	306
Das Einstudiren des „Freischütz"	307
Eröffnung des Schauspielhauses	311
Concertstück Fmoll am Tage der ersten Aufführung des „Freischütz" vollendet	311
Programm zum Concertstück aus Fmoll	311
Erste Aufführung des „Freischütz" 18. Juni 1821	312
Fest nach Aufführung des „Freischütz"	316
Die Kritik der Zeit über den „Freischütz"	322
Concert in Berlin 25. Juni 1821	326
Alexander Boucher in Weber's Concert	326
Abreise von Berlin	327
Weber's Feste	328
Letzter Wille	329
Rellstab's „Dido"	333
Weber erhält einen Ruf nach Cassel	334
Weber empfiehlt Louis Spohr nach Cassel	339
Weber's Derbheiten und Mißhelligkeiten beim Einstudiren des „Don Juan"	340
Cantate zum Geburtsfeste der Prinzessin Amalie von Zweibrücken	343
Verstümmlung des „Freischütz" in Wien	344
Mißverständnisse mit Kind	348
„Freischütz" in Dresden einstudirt	351

Dreiundzwanzigster Abschnitt.

Text der „Euryanthe“. „Freischütz“ in Dresden.

	Seite
Bestellung der „Euryanthe“ 11. Nov. 1821	352
Verbindung mit Helmine von Chezy	355
Stoff der „Euryanthe“	355
Helmine von Chezy	356
Fabel der „Euryanthe“	359
Grundprincip bei Schöpfung der „Euryanthe“	363
Abonnements-Concerte in Dresden	363
Verhandlungen in Wien	365
Ablehnung der Composition einer Oper für Dresden	369
Weber's amtliche Thätigkeit des zweiten Semesters 1821	370
Produktionen desselben Zeitraums	370
Scenarium zur „Euryanthe“	371
Weber schließt seine Thätigkeit als Musik-Schriftsteller und weist dieselbe beanspruchende Anträge zurück	381
Costüme zum „Freischütz“ in Dresden	382
Besetzung des „Freischütz“ in Dresden	383
Aufführung des „Freischütz“ in Dresden 26. Jan. 1822	385
Honorar für „Euryanthe“	387
Reise nach Wien 10. Febr. 1822	390
Weber's Aufnahme in Wien	395
Wiener Censur	399
J. B. F. Castelli	400
J. F. Treitschke	400
Louis Duport	400
Joseph von Sonnleithner	400
G. A. von Griesinger	401
von Mosel	401
Das Wiener Publikum	401
Der Wiener Volkscharakter	401
Die Wiener Theaterwelt	402
Beziehung der Aristokratie zum Theater	403
Betheiligung der Aristokratie an der Wiener Bühne	405
Zusammenstrom der Talente in Wien	405
Historische Entwickelung des Wiener Theaters	406
Joseph II., Begründer der Wiener deutschen Oper	407

Seite

Verschwinden der deutschen Musik von der Bühne, Erblühen derselben im Concertsaale 409
Rossini's Einfluß 409
Louis Duport und Domenico Barbaja pachten die Wiener Theater 411
Graf Ferdinand Palffy 412
Musikzustand bei Weber's Ankunft 414
Volkstheater der Leopoldstadt und Josephstadt 415
Concerte 415
Beethoven 415
Gebauer's „Concerts spirituels“ 416
Musikalische Hochämter in der kaiserlichen Hofkapelle 416
Schuppanzigh's Quartette 416
Einfluß der Beobachtungen Weber's in Wien auf die Gesammtanlage der „Euryanthe“ 417
Personal der Oper in Wien 418
Wiener Geselligkeit 419
Salieri 420
Grillparzer's Salon 420
Caroline Pichler 420
Frau von Weissenthurn 420
Frau von Gibini 420
Franz Schubert 420
Antrag, die Direktion der deutschen Oper zu übernehmen . . 421
Weber krank in Wien 421
Der „Freischütz“ zum Benefiz für Wilhelmine Schröder unter Weber's eigner Leitung 423
Weber's Concert 427
Abreise von Wien 21. März 1822 428
Die alte Magd Christiane Adamin 428
Weber wird ein Sohn geboren 429
Der Sohn wird Christian Philipp Max Maria getauft . . 429
Erste Niederschriften zu „Euryanthe“ 431
Adolar's Arie (As dur) „Sie ist mir nah“ 432
Duett Lysiart und Eglantine (H dur) 432
Jean Paul in Hofterwitz bei Weber 432
Weber Rosselenker 432
Weber's Equipage 433
Spontini in Dresden 11. Juni 1822 433
„Preciosa“ in Dresden aufgeführt 27. Juni 434

Seite

Sophie Schröder mit ihren Töchtern Wilhelmine und Betty in Dresden Mitte Juli 1822 435
Wilhelmine Schröder und Caroline 435
Arbeiten an „Euryanthe“ im Juni und Juli 437
Lysiart: „Ich trag es nicht“ (C dur) 437
Ensemble: „Wohlan ꝛc.“ (Es dur) 437
„Unter blühenden Mandelbäumen“ (B dur) 437
Chor: „Heil Euryanth'“ (G dur) 437
Arie: „Oh, mein Leib“ (E moll) 437
Vision (H dur) 437
Duett: „Unter ist mein Stern“ 437
Trompetermarsch für die schwarzen Husaren 437
Romanze von Kind 437
Arie (E dur): „Er konnte mich um sie verschmäh'n“ 438
Cavatine (C dur): „Glöcklein im Thale“. Oct. 1822 . . . 438
Carolinens Bruder, Louis Brandt 438
Herbst und Winter 1822 in Dresden 438
Abend bei Chiappone (26 Sept.) 439
Festspiel zur Vermählung des Prinzen Johann 442
Reise nach Freiberg 443
Aufführung des Festspiels 443
Weber mit seinem Söhnchen 444
Fest zur 50. Aufführung des „Freischütz“ in Berlin 444

Vierundzwanzigster Abschnitt.

„Euryanthe“.

Princip des Werkes 451
Weber's Arbeitsform 458
Berathungen mit Tieck und Förster über den Euryanthentext . . 461
Cantate zum Geburtsfeste der Prinzessin Therese von Sachsen . 462
Weber werden in Berlin 100 Thlr. nachträgliches Honorar bei der funfzigsten Vorstellung des „Freischütz“ geboten 462
Weber's Verkehr mit Beethoven über „Fidelio“ 465
„Fidelio“ in Dresden von Weber aufgeführt 29. April 1823 . 467
„Abu Hassan“ aufgeführt 10. März 1823 467
Arie in „Abu Hassan“ (F moll): „Hier liegt, welch martervolles Loos“ 467

	Seite
Concert Julius Benedikt's	468
Lysiart's große Arie. II. Akt	470
Ideen zum Duett: Adolar Eurvanthe III. Akt: „Hier weilest du"	471
Ideen zum Enſemble (D dur): „Trotze nicht"	471
Mailied mit Chor. III. Akt (A dur)	471
Antrag auf Errichtung einer Muſikdirektorſtelle und Berufung Gänsbacher's	472
König Ludwig von Bayern in der „Preciosa"	475
Emil Devrient gaſtirt als Caspar 15. Mai 1823	477
Ruhe in Hoſterwitz 1823	478
Cavatine Eurvanthen's (C dur): „Glöcklein im Thale ꝛc."	479
Duett Adolar Eurvanthe, (A dur) III. Akt, vollendet 6. Juli 1823	480
Finale III. Akt	480
„Eurvanthe" im Entwurf vollendet 8. Auguſt 1823	480
Auf die Inſtrumentation der „Eurvanthe" verwendete Zeit	480
Gaſtfreiheit in Hoſterwitz	482
Reiſe nach Wien 16. Sept. 1823	484
Muſikzuſtand in Wien 1823	485
Barbaja's Truppe	486
Roſſini in Wien 1823	489
Die „Muſikbörſe" im Paternoſtergäßchen	493
Die „Ludlamshöhle"	494
Aufnahme in die „Ludlamshöhle"	497
Gaſthofſpein	499
Heimathsſehnſucht	500
Beſetzung der „Eurvanthe"	501
Henriette Sonntag	502
Beſuch bei Beethoven	505
Beethoven über den „Freiſchütz"	509
Weber bei Beethoven	510
Proben zur „Eurvanthe"	512
Honorardifferenzen mit Helmine von Chezy	517
Aufführung der „Eurvanthe"	522
Kürzungen an „Eurvanthe"	531
Die Journale Wiens über „Eurvanthe"	534
Kreutzer's Kürzungen der „Eurvanthe"	537
Audienz beim Kaiſer Franz	540
Empfang in Dresden	542
Gänsbachers Anſtellung in Dresden vereitelt	543

Fünfundzwanzigster Abschnitt.

Pause im Schaffen.

	Seite
Vierzehn Monate ohne Produktion	545
Beginn der Hindernisse der Euryanthe-Aufführung in Berlin	546
Fortdauernde Arbeitslast	551
„Euryanthe“ in Dresden	552
Correspondenz zwischen Weber und Spontini	555
Haydn's „Jahreszeiten“	570
Hosterwitz 1824	571
Unterricht der Prinzessin Amalie von Sachsen	571
Klopstockfest zu Quedlinburg	571
Julius Benedikt aus der Lehre entlassen	574
Symptome geistiger Müdigkeit	576
Bestellungen auf Opern von Paris und London	578
Romanze für den Chevalier de Cussy (D dur)	578
Bestellung auf „Oberon“	578
Geschäfte mit Kemble	579
Der Forstmeister und Kammerherr von Lüttichau wird Intendant	581
Frau v. Lüttichau geb. v. Knobelsdorff	582
Brief an den Akademischen Musikverein zu Breslau	585

Sechsundzwanzigster Abschnitt.

„Oberon“.

Der zweite Sohn Alexander Victor Maria geboren	587
Erste Ideen zu „Oberon“	591
„Oberon“ Weber's letztes Entwickelungsstadium	591
Verhältnisse bei der Entstehung des „Oberon“	591
Text des „Oberon“	593
Charakter der Oper	595
Chöre im „Oberon“	598
Zehn schottische Lieder	602
Schimon's Porträt	603
Krüger's Medaille	603
Metronomisirung der „Euryanthe“	604

Seite

Honorarforderungen für „Oberon" 604
Reise nach Ems 605
Leben in Ems 610
Kronprinz und Kronprinzessin von Preußen 610
Kemble's Besuch in Ems 612
Rückreise von Ems 614
Neue Verhandlungen wegen Aufführung der „Euryanthe" in Berlin 614
„Olympia" als Festoper bei Vermählung des Prinzen Max . . 615
Morlacchi's Festcantate bei Vermählung des Prinzen Max . . 616
Recitativ in die Festoper „Olympia" 617
Instrumentation des „Oberon" beginnt 618
Elfenchor und Einleitung (Nr. 1) 618
Finale des ersten Akts (Nr. 7) entworfen 618
Arietta Fatimen's (Nr. 10) E moll und E dur: „Arabiens einsam Kind" 619
Quartett (Nr 11) D dur: „Ueber die blauen" 619
Große Scene der Rezia (Nr. 14), Es dur: „Ocean du" . . 619
Ensemble (Nr. 12) D moll: „Geister der Luft" 619
Chor der Türken (Nr. 8) H dur: „Ehre! Ehre!" 620
Marsch der Rezia (Nr. 9), A dur, $^2/_4$ 620
Nachforschungen über Mozart's Requiem 620
Castil Blaze's Unredlichkeiten 623
„Euryanthe" in Berlin 626
Proben zur „Euryanthe" 628
Balletstück pas de cinq 629
Feststellung der Bedingungen über die Leistungen in England . 630
Herr v. Lüttichau in Berlin 631
Aufführung der „Euryanthe" in Berlin 632
Zelter über „Euryanthe" 634
Honorar für „Euryanthe" in Berlin 636

Siebenundzwanzigster Abschnitt.

London.

Krankhafte Arbeitshast 638
Finale des zweiten Aktes (Nr. 15), E dur 639
Duett: Scherasmin, Fatime, dritter Akt (Nr. 17), C dur . . 639

	Seite
Terzett: Scherasmin, Hüon, Fatime, dritter Akt (Nr. 19), B dur	640
Chor und Ballet, dritter Akt (Nr. 21)	640
Clavierauszug des ersten und zweiten Aktes	640
Conception der Ouverture und des Sklavenchors im Finale des dritten Aktes	640
Rundschreiben an die deutschen Bühnen „Oberon" betreffend	641
Vor der Reise	641
Abreise nach London	644
Paris	645
Weber bei Rossini	645
Ankunft in Dover. Aufmerksamkeit der Behörden	646
Musikzustand in London	649
Einfluß Händel's	651
Italienische Oper	651
Royal music band	652
Westminster-Abtei-Concerte. Society for sacred and ancient music	653
Royal Society of musicians	653
Vocal-Concerte	653
Benefiz-Concerte	654
Professional-Concerte. Salomon'sche Concerte	654
Oratorien	654
Sir George Smart	654
Philharmonische Concerte	655
Englische Orchesterleitung	655
Musikalische Zeitschriften	657
Musik im Privatleben	658
Weber's Popularität in London	659
Der „Freischütz" in London, 22. Juli 1824	660
Weber's Engagements in London	662
Weber's Auftreten in London	662
Weber's erstes öffentliches Erscheinen in London	664
Proben zu „Oberon"	667
Besetzung des „Oberon"	669
Arie Hüon's, D dur, für Braham componirt	669
Ausstattung des „Oberon"	671
Direktion der „Oratorien-Concerte"	671
Honorar für Clavierauszug und Text des „Oberon"	672
Antipathie gegen „Freischütz"	673
Aufnahme im „Philharmonischen Concert"	675
Moscheles' Concert	676

Seite

Aufnahme bei der Aristokratie 676
Herzog Leopold von Coburg 677
Herzog von Clarence 677
Herzogin v. Kent 677
Prinzessin Victoria 677
Rondo (Nr. 20): „Ich juble ꝛc.“, Es dur 679
Cavatine: „Traure, mein Herz“, F moll (Nr. 19) . . . 679
Romanze: „Arabien! mein Heimathland!“ G moll (Nr. 16). . 679
Vollendung der Ouverture 9. April 680
Preghiera (Nr. 13), C dur „Vater höre ꝛc“ 680
Neuer Fortschritt der Krankheit 681
Pseudo-„Oberon“ in Drury-Lane 683
Farce nach „Oberon“ aufgeführt 684
Aufführung des „Oberon“ 12. April 684
Oeffentliche Meinung über „Oberon“ 686

Achtundzwanzigster Abschnitt.

Das Ende.

Unaussprechliche Heimathsehnsucht 690
Bishop's „Aladin“ 692
Braham's Benefiz-Concert 694
Marsch zum Fest der „Royal Society of Musicians“ . . . 695
Reisepläne 700
Der letzte Brief 702
Der letzte Abend 703
Das letzte Wort 704
Das Ende 704
Der andre Morgen 704
Obduktion der Leiche Weber's 705
Weber's Erwerb in London 705
Huldigungen in London nach dem Tode 706
Mißlingen des „Benefiz“ 707
Comité für das Begräbniß Weber's 708
Aufruf zu Beiträgen für ein Monument von Weber . . . 708
Vorbereitungen zum Begräbniß 709
Die Schreckenspost in Dresden 710

Seite
Die Beisetzung in Moorfields 711
Der Conduct 711
Die Translocation 714
Dr. Gambihler 714
Dr. Schäfer 714
Ferdinand Heine 714
Concert der Dresdener „Liedertafel" 714
Ferdinand Pickert 715
F. W. Brauer 715
Richard Wagner 715
Neues Comité: Schulz, Löwe, Flemming, Heine, Wagner, Lütze, Brauer 715
Alexander von Weber stirbt 716
C. M. v. Weber's Leiche in Hamburg 716
Weber in Dresden 717
Leichenconduct in Dresden 717
Carl Maria von Weber bei den Seinen 718
Aufruf zu Beiträgen für Errichtung eines Monuments . . 718
G. Reissiger 719
Ernst Rietschel übernimmt die Ausführung des Monuments für Weber 719
J. Schnorr von Carolsfeld 719
Direktor De Keyser 719
Fürstenbeiträge 720
Dresdener „Liedertafel" 720
Frau Jenny Ney 720
Wilhelmine von Bock (Schröder-Devrient), Bogumil Dawison . 720
L. Ephraim 721
Dr. Julius Rietz 721
Die Enthüllung des Monuments C. M. v. Weber's 722
Anhang 727

Dritte Abtheilung.

Meister- und Dulderjahre.

1817—1826.

STANFORD LIBRARY

Sechszehnter Abschnitt.

Dresden.

Was für das Individuum die natürliche Begabung ist, das ist für ein Land, einen Ort, seine geographische Lage, während Charakter und Erziehung des Individuums bei einem Volke durch seine ethische, wissenschaftliche und politische Cultur repräsentirt werden. Dresdens Bild.

In diesem Sinne darf Dresden, die schöne Hauptstadt Sachsens, eine von der Natur reich dotirte unter den Städten genannt werden.

In behaglicher Ausdehnung, groß genug, um die Misère der Kleinstädterei von ihren Mauern fern halten zu können, nicht zu groß für das Gleichgewicht der Lebensbestrebungen, liegt sie mit malerischen Contouren in einem breiten, wohlangebauten, heitern Stromthale, dessen sonnige Berglehnen, mit Rebengelände, Wald, Villen und wohlhabenden Dörfern, sich, ihres freundlichen Bildes froh, in der Fläche des schiffbaren, wohlfahrtbringenden Stromes spiegeln. Ohne Hast, wie dessen Lauf, rann im ersten Viertel dieses Jahrhunderts das Leben in der Residenz dahin, deren düstere Mauern ein Meer von wallenden Saatfeldern umwogte, aus dem, unter Fruchtbäumen schlafende Dörfer, wie freundliche Inseln ragten. Diese boten dem genügsamen, dem Druck der dunkeln, engen, mehr für das Klima von Palermo, als für die schrägen Strahlen der Wintersonne Norddeutschlands gebauten Straßen, entflohenen Städter, gastfreundlich Licht, freie Luft, schöne Welt, bescheidene Kost und stille Vergnügungen. Freundliche Vorstädte begannen sich vor den dunkeln Thoren, mit großen, gesunden

Gärten reich durchwebt, auszubreiten und sandten, als Vorboten ihres Baumgrünes und ihrer Blüthengärten, lange Alleen beinah bis in das Herz der Stadt hinein.

Ein stolzes Gebirg schob, fast bis in die Nähe der Stadt, seine schroffen und bizarren Formen, die, in Verbindung mit den sanfteren Hügeln des Flußthales, dem Strome und dem lachenden Lande, die schöne Gegend um Dresden malten, welche jeden Durchblick durch ein Thor, jede Hinaussicht aus den Straßen zu einem lieblichen Bilde macht.

Die Schönheit und Freundlichkeit der Welt um die damals noch ernste, düstere und schattige Stadt, erzog dem Bewohner derselben jene Tendenz an, fast nur außerhalb der Thore seine wahren Freuden zu suchen, die ihn jetzt noch charakterisirt. An der Straße aus Nord und West nach den großen, vielbesuchten, böhmischen Bädern gelegen, erfüllte überdieß, zur schönen Jahreszeit, der Durchzug von reichen, eleganten und damals behaglicher pausirend reisenden Fremden die Residenz und gab dem Leben einen Charakter, der dem in einem großen Badeorte ähnlich war, ließ phantastische Erscheinungen und Abenteurer aller Art auftauchen und verschwinden, wie sie der Wind der socialen Strömung trug. Dresden war eine Sommerstadt im eigentlichen Sinne des Worts, die ihren heitern Glanz entfaltete, wenn sich andere größere Städte verödeten.

Geist des Publikums.

Die Grenzlinie zwischen den Lebensformen des denkenden, kritischen Norden und dem lebenden und genießenden Süden von Deutschland kann man als durch Dresden liegend annehmen. Beiblebig, ohne ausgesprochene Begabung für eine derselben, ist es auf die Würdigung beider angewiesen, ohne ihrer froh werden, in einer derselben sich charakteristisch entwickeln zu können, indem die nordische Einwirkung das Geltendwerden der böhmisch-slavischen Leichtlebigkeit verhinderte, der anheimelnde Hauch dieser aber feinerseits die scharf ausgeprägten Denk- und Schaffensrichtungen der nordischen Volksstämme nicht völlig zur Ausgestaltung kommen ließ. Der Umtrieb beider Strömungen schliff den Volksgeist glatt, nahm ihm die Ecken, aber auch die bedeutsame Form und bildete ihn umgänglich, nicht leicht nach

einer Seite hin offen verstoßend, alles gelten lassend, aber natürlich dabei auch die Schöpfung einer eignen festen Richtung vergessend.

Die Residenz hatte zur Zeit, die uns hier beschäftigt, so gut wie gar keinen Handel; keine weithinausgreifenden Interessen erweiterten den Blick, kein Wagen, Gewinnen und Verlieren stählte den Muth, belebte den ruhigen Herzschlag und ließ die Kräfte an fremden messen. Eben so verhinderte der völlige Mangel an Industrie die Entwicklung der Thatkraft, des Associationsgeistes, der Kräftevereinigung, des Studiums der Bedürfnisse, der Speculation, des Selbstbewußtseins und der pekuniären Macht. Keine Hochschule trieb jugendliche Kräfte und Intelligenzen antiseptisch durch die stagnirende Masse des Bevölkerungsgeistes, durch Weisheit und Thorheit verjüngend. Eine patriarchalische, wohlmeinende Regierung, an deren Spitze immer geliebte Fürsten standen, hatte das Volk daran gewöhnt, mit blindem Vertrauen den Blick vom Thun und Lassen der Regierung abzuwenden und sich aller Theilnahme am öffentlichen Leben, als ihm Nichts angehend, und in stillschweigendem Eingeständniß der Bescheidenheit des Unterthanenverstandes, zu entäußern. Das Publikum war, durch von oben herab ertönende Orakel, in dem Glauben erzogen, daß die Blüthe der Kunst in Dresden durch eine mittelmäßige Akademie, die herrliche Capelle, die von Einheimischen so gut wie gar nicht benutzten Sammlungen und besonders die italienische Oper so sicher gewahrt sei, daß es sich völlig berechtigt glaubte, von jeder eigenen Bestrebung in dieser Richtung abzusehen.

Der Adel.

Eben so wenig wurde dasselbe durch das Leben und Treiben, die privaten und öffentlichen Bestrebungen seiner Aristokratie beschäftigt. Der sächsische Adel war arm, ohne bedeutenden Grundbesitz, ohne imposantes Erscheinen jeder Art. Auf keinem Sitze einer sächsischen Adelsfamilie fand sich eine wissenschaftliche Sammlung, eine Bildergallerie, eine sonstige künstlerische Anstalt von einiger Bedeutung, und die Bibliotheken in den armen Dorfpfarren enthielten fast allenthalben mehr und bessere Bücher, als auf dem Schlosse des Gutsherrn aufzufinden waren.

In Coterieen eng abgeschlossen, in denen er heirathete und lebte, regenerirten sich in den Kreisen des Adels weder die pekuniären, noch die geistigen Potenzen durch den Zutritt großen Besitzes, oder die Einwirkung bedeutenderer Persönlichkeiten. Dieß wäre nun kein Hinderniß gewesen, daß die sächsische Aristokratie, nach ihren bescheidenen Kräften, Bildung, Künste und Wissenschaften und feinere geistige Urbanität, sei es auch nur durch reges Interesse an Bestrebungen in diesen Richtungen, hätte fördern können, wie es der benachbarte österreichische Adel nach seinen großen Mitteln so glorreich that. Statt den würdigen und fast kostenlosen Weg des geistigen Vortrittes einzuschlagen, um die Geltung im Leben der Nation, die er durch Versplitterung seines Besitzes verloren hatte, wieder zu gewinnen, schloß damals der sächsische Adel mit seltsamer Genielosigkeit seine Kreise mit einer Strenge von der ganzen Außenwelt ab, die etwas von dem Gebahren des verschämten physisch und psychisch Armen an sich hatte, erklärte diese Kreise, in denen Nichts weniger als die eigentliche Geselligkeit heimisch war, für die „Gesellschaft" kat-exochen, proscribirte in ihnen jede öffentlich hervortretende, wirkliche Leistung als „vulgär" und sorgte durch die Erziehung seiner Fräuleins und Junker, in der das Hauptbildungselement der wahrhaft höhern Stände, das Reisen, der Aufenthalt in der Fremde, das Gewinnen der Tertia comparationis, fast ganz fehlte, sehr sorgsam dafür, daß sich nicht etwa der Gesichtskreis einer Generation über die Grenzen Sachsens hinaus erstrecke. Mit der Theilung Sachsens trat die Tendenz, alles Geltenlassen des Guten, Neuen und Bedeutenden, das außerhalb Sachsen erschien, als Zeichen unpatriotischer Gesinnung anzusehen, immer mehr hervor; ja das Maß der Vaterlandsliebe jedes Individuums wurde nach dem Wärmegrade des prüfungslosen Lobes abgeschätzt, mit dem es die sächsischen Verhältnisse über alle fremden erhob, und die Anschauungen und Gesichtskreise krochen ängstlich in immer kleinere Sphären zusammen.

Trotz dieser sorgsam kultivirten Enge der Ideen, diesem Mangel an allem Hervorragenden, selbst glänzenden Untugenden nicht ausgenommen, beanspruchte der Adel, als ein ihm zukommendes Recht, alle ersten und einträglichsten Stellen am Hofe, in den Dikasterien der Ver-

waltung und in der Armee, deren er überdieß zur Bestreitung von des Lebens Nothdurft und Nahrung für viele seiner Mitglieder bedurfte.

Die Verleihung dieser Stellen war aber, bei der patriarchalischen Verwaltung des Landes, mehr oder weniger unmittelbare Emanation des Willens des Fürsten, und so machten denn seine Bestrebungen den Adel zum Hofadel im eigentlichen Sinne des Worts, der seinen ganzen Glanz vom Purpur und Gold des Thrones empfing und mit wenigen Ausnahmen nur durch den Hof zur Geltung kam.

So regte denn, im Anfange dieses Jahrhunderts, weder Handel, noch Industrie, noch Adel, noch Kunst, noch öffentliches Leben den Sinn des Dresdener Publikums energisch an.

Politische Erziehung der Bewohner Dresdens.

Staaten so mittlerer Ausdehnung, wie es Sachsen, besonders nach der Theilung, war, sind am wenigsten geeignet, reges Bewußtsein vom Werthe eines großen Gesammtvaterlandes und die damit in Bezug stehenden großen Ideen zu entwickeln. Ganz kleine Länder zwingen ihre Bewohner, den Blick nach Außen auf die Allgemeinheit zu richten, große Staaten sind selbst Vaterland genug, aber in Mittelstaaten, die nur dann allenfalls das Gestalten eines stolzen Vaterlandsgefühls gestatten, wenn sie geistig ihre materielle Bedeutung überragen, formte sich dasselbe vor funfzig Jahren, wo ihnen so eben ihre politische Ohnmacht so herb gezeigt worden war, in einen Kleinbürgersinn um, der für die Liebe zum großen Ganzen keine Empfänglichkeit hatte, und um sich über das Mittelmaß seiner Kräfte zu täuschen, sich schüchtern gegen den Blick nach Außen abschloß.

Eine unglückliche, schwankende Politik, die in hundert Jahren Sachsen sechsmal die Partei zwischen dem katholischen Süden und dem protestantischen Norden wechseln ließ, hatte dem Volke jede bestimmte politische Richtung genommen und ihre Spuren auf dem Charakter desselben zurückgelassen. Die Unsicherheit der Anschauungen, das Herabstimmen der Empfindungen war vermehrt worden durch die Uebernahme der polnischen Königskrone und Alles, was sie an Opfern, Verpfändungen und Verkauf von schönen Provinzen und Rechten u. s. w. im Gefolge gehabt hatte. Hundert Jahre lang sah das sächsische Volk ununterbrochen sein Vaterland kleiner und ohnmächtiger werden; selbst

anscheinende Zuwüchse von Kraft waren in das Gegentheil umgeschlagen. Generationen hindurch hatten seine Fürsten das Unglück gehabt, ihr Vertrauen an Rathgeber zu verschenken, die, unfähig oder gewissenlos, nur ihrem und ihrer Fürsten Behagen, nicht deren Ehre und der Würde des Vaterlandes dienten, welche die Fürsten glauben machten, freier Mannessinn, offnes Manneswort und Liebe zum Volke vertrage sich nicht mit dem Dienste des Fürsten, und die das deutsche Wort „Treue" mit „Diener-Gehorsam" in die Hofsprache übersetzten. Den Zeiten der Maitressen Augusts II. waren die der Günstlinge Augusts III. gefolgt, die das Volk zu dem Glauben erzogen hatten, daß nur Schranzen würdig seien, dieselbe Luft mit der Majestät zu trinken, und es kein höheres Maß der Bildung gebe, als wie ein Höfling zu denken und zu handeln.

Das Volk, das durch Occupationen ausgesogen und durch Kriege verschüchtert war, bei denen keine leitende, große Idee ihm die Waffen in die Hand gegeben hatte, deren Leiden es tragen mußte, deren Kämpfe es die Fluren des Vaterlandes zerstampfen sah, ohne daß diesem oder dem Fürstenhause Vortheile daraus erwachsen wären, hatte diesen moralisch deprimirenden Einflüssen nicht mehr das erforderliche Maß von Charakterenergie entgegen zu setzen, und so nahm die Production an bedeutenden Individualitäten, an Männern mit großem Gesichtskreis und starkem Willen, die Herrschaft leitender, edler Gedanken, mit der Macht und dem Ansehen des Landes ab. Je unbedeutender aber die am Staatsruder stehenden Persönlichkeiten waren, je weniger sich die Brühl's, Marcolini's, Fritsch's, Gutschmid's u. s. w. über den Begriff des Fürstendieners zu dem des Staatsdieners erheben konnten, je engbrüstiger der Staatskörper unter dem Drucke von Einsiedel's büreaukratisch-fleißig-geistloser Administration athmete, um so unbehaglicher wurde in allen leitenden Schichten jede auftauchende Bedeutsamkeit, jede ungewöhnliche Begabung und für um so unverwendbarer im öffentlichen Dienst wurde hier wieder das Genie erklärt.

So wurde die Mittelmäßigkeit zum Grundton des öffentlichen Lebens, das „point de zèle" zur Maxime, und die Beschränkung des Blickes auf die Grenzen des Landes, die Genielosigkeit, zur Bedingung

des Genügens im öffentlichen Dienste gemacht. Man kannte in ihm keine Männer und Namen mehr, sondern nur noch Behörden und Chargen, und alles Handeln ging nicht von guten und vertrauenswürdigen Personen, sondern von körperlosen Dikasterien aus, so daß hier die Ehre, welche das Gelingen brachte, Niemanden freute und spornte, dort die Schmach des Mißlingens von der namenlosen Corporation ohne Schamgefühl getragen werden konnte.

Da nun zu gleicher Zeit die öffentliche Stimme durch Censur und den Gebrauch schwächlichen Ausdruckes im Lob und Tadel abgemattet, der Reiz des pekuniären Gewinns durch den Druck, welchen die Zeitläufe auf Speculation und Gewerbe übten, abgestumpft, die Bezahlung in öffentlichen Aemtern schlecht, das Einkommen der Stellen häufig aus illegalen Accidenzien zusammengesetzt war, so ging ein Hauch der Ermüdung, eines Mangels an Anregung durch den Geist der Bewohnerschaft der Residenz, der unwillkürlich und natürlich den Blick auf das einzige Glänzende und Interessante lenkte, das die Stadt noch besaß, wie sich das Auge des Müden auch unwillkürlich nach der Flamme der Kerze richtet. Und das war einzig und allein der Hof des vom sächsischen Volke mit Recht geliebten Königs Friedrich August, mit dem Beinamen der Gerechte.

Beziehung des Publikums zum Hofe.

Der Hof war in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts noch nicht das primum, sondern das solum mobile, um das sich das Leben und Denken der Residenz bewegte, trotzdem daß längst, an die Stelle der Pracht und des Luxus der Polenkönige, weise und sogar vielleicht hier und da zu weit gehende Sparsamkeit und große Einfachheit und Strenge der Sitten getreten war.

Zum Hofe in irgend einer Beziehung zu stehen, einen Titel, eine Charakterbezeichnung vor den Namen stellen zu dürfen, in dem das Wort „Hof“ vorkam, erschien den meisten Bewohnern Dresdens, vom einfachen Gewerksmeister an, bis zum stolzen Mitgliede einer der eingewanderten italienischen Adelsfamilien hinauf, als eines der wünschenswerthesten Güter. Vom Hofe floß die Ehre allein aus, wie Gunst am Hofe fast gleichbedeutend mit der Erlangung der bescheidenen Glücksgüter,

Stellen und Einkünfte war, zu denen ſich der Blick der genügſamen Reſidenzbewohner erhob.

Aber bei alledem, welcher Unterſchied waltete zwiſchen dem Hofeinfluſſe in Sachſen und der faſt gleichzeitigen Hofthrannei eines König Friedrich in Würtemberg! Hier der finſtere Druck eines gefürchteten Fürſten, der die Rechte ſeines Volkes despotiſch ignorirte und ſeinen Hof, ſeine Umgebung als eine Zwingburg ſchroffer Willkür organiſirte, dort in einem patriarchaliſch adminiſtrirten Staate der Hausſtand volksfreundlicher, wohlwollender Fürſten, die, zuweilen äußerlich und übel berathen, ihre Gunſt an Unwürdige verſchleuderten, aber in deren Hände freundlich das Volk ſeine Rechte legte, wohl überzeugt, daß es wiſſentlich von ihrem Fürſten nicht an ihnen gekränkt werden würde.

In Stuttgart fürchtete und haßte man den Hof Friedrich's als dem Volke unſympathiſch; den Hof Friedrich Auguſt's, gerade ſo wie er war, hätte das ſächſiſche Volk um keinen Preis entbehren mögen! Je populärer aber der Hof in Dresden von jeher war und es merkwürdiger Weiſe immer mehr wurde, je reſervirter er ſich ſeit dem Religionswechſel des Fürſtenhauſes ſtellen und halten zu müſſen glaubte, weil das Geheimniß des abgeſchloſſenen Hoflebens die Maſſe reizte, um ſo leichter wäre es geweſen, von ihm aus die Sonne zum Hervorlocken einer Blüthe ſcheinen zu laſſen, zu deren eigentlichſter Heimath Sachſen vor allen deutſchen Ländern prädeſtinirt zu ſein ſchien. Das Unglück, das Sachſens frühere Fürſten ſo häufig in der Wahl ihrer Rathgeber hatten, verhinderte das Heben dieſes Schatzes. Es hätte nur weiſer Hindeutungen bedurft, um die Empfindungen und Tendenzen Auguſt's II. und III., welche bei dieſen wohlwollenden Fürſten ſich als Prachtliebe, Sinn für Glanz und äußere Größe kundgaben, ſolchergeſtalt zu leiten, daß ſie ſich als wahre Liebe zur Kunſt, zum Schönen, zur Wiſſenſchaft hätten erzeigen müſſen. Wo aber dieſe warm und redlich kundgegeben vom Throne herableuchtet, da keimt auch Kunſt und Wiſſenſchaft ſo ſicher, wie das Grün beim Frühlingslicht, und Sachſen wäre ohne Aufwand von mehr Mitteln, als die Auguſte verbrauchten, in Bezug auf ſie, diejenige Rolle in Deutſchland zugefallen, die Toskana im Mittelalter in Italien ſpielte. Neben Dresden

hätte kein Weimar von 1810, kein München von 1840 entstehen dürfen — und edle Fürsten hätten, in Mitten eines zu hoher Bildung herangezogenen Volkes stehend, sich von den Schatten der Medicäer und des Perikles beneidet machen können. Statt dessen wurden die in Dresden aufgehäuften Kunstherrlichkeiten lange Zeit hindurch zu einem todten, von Prunksucht gesammelten Mammon, der keine neuen Schätze gebar. Große Künstler, große Gelehrte wurden in Dresden nicht gezogen, nicht gebildet, selten beschäftigt, während man die Arbeiten Verstorbener zu hohen Preisen erwarb, oder zu neuen Schöpfungen fertige Meister berief. De Both, Mengs, Chiaveri, Permoser, Corradini arbeiteten für die Auguste und ihre Günstlinge, während keine eigene Kunstschule, keine Richtung, keine Reihe von namhaften Meistern und Jüngern irgend einer Kunst in Dresden selbst gebildet wurde.

Uebler Rath war es, der die, so leicht zum Guten bestimmten sächsischen Fürsten, vom Betreten der Bahn ablenkte, auf der Sachsen, auch nach seiner politischen Verkleinerung, der im deutschen Geisterreiche erste Staat hätte werden können! Mit dem Religionswechsel August's des Starken, wozu später verwandtschaftliche Beziehungen zu italienischen Fürstenfamilien kamen, verknüpfte sich natürlich ein lebhafterer Verkehr als sonst mit Italien, mit Rom, das, seiner hohen Erwerbung froh, dieselbe sich bald, nicht blos im streng geistlichen Sinne, nutzbar zu machen begann. Eine ganze, vom Beichtvater Augusts II., Pater Guarini, so zu sagen begründete, italienische Colonie siedelte sich in Dresden an. Unter den Männern aller Gattungen und Grade, die sie enthielt, befand sich eine große Anzahl feiner, den Sachsen an Lebenskunst und Weite des Gewissens sehr überlegener Männer. In die Hände dieser gelangte nicht allein nach und nach der am liebsten an höchster Stelle gehörte, geistliche und weltliche Rath am Hofe, sondern, was für unsere Zwecke wichtiger ist, die absolute Herrschaft über den Geschmack, die sie mit Feinheit und Takt führten, dabei aber mit wohlwollender Commiseration alle andere, als die italienische Kunst, höchstens für „hoffnungsvolle Barbarei" erklärten.

Die italienische Colonie in Dresden.

Wunderlich, eigenthümlich und isolirend sammelten sich so, während

eines Vierteljahrhunderts, zum Schluſſe des vorigen Säculums, germaniſche, romaniſche und ſarmatiſche Intereſſen, und zwar letztere beiden faſt mit überwiegendem Gewichte, an dem, mitten in Deutſchland gelegenen, ſächſiſchen Hofe und trugen dazu bei, ihm einen fremdartigen, halb orientaliſchen, halb ſüdlichen Anhauch zu geben.

Einfluß der Italiener.

Als das ſparſame Regiment Xaver's, Chriſtian's und Friedrich Auguſt's auf das Gepränge der Auguſti'ſchen Hofhaltung folgte, die polniſche Krone verloren ging, verſchwand ein großer Theil der prahleriſchen polniſchen Elemente und ließ den, meiſtens aus knappen Verhältniſſen entſproſſenen, genügſameren, im Stillen ſammelnden Italienern ganz das Feld, die, ihren Nicolo Macchiavell in der Taſche, mit wenig Geräuſch den für die Pflege italieniſchen Geſchmacks, italieniſcher Denkweiſe wohl vorbereiteten Boden, geſchickt zu bebauen wußten. Höflich, fein, ränkevoll, von eleganten Sitten, nie die Form verletzend, unfaßbar in ihren Plänen, glatt in ihrem Behaben, geſchmeidig von Charakter, elaſtiſch von Gewiſſen, die ſchöne, edle Sprache ihres Vaterlandes und deſſen überſchwängliches Lob im Munde, das in ihren Worten und in den menſchlichen Beiſpielen, die es ſandte, wie ein Sonnenland der vollkommenſten Cultur erſchien, brachten ſie es endlich dahin, daß der Begriff „Italieniſch" faſt gleichbedeutend mit „höfiſch" und „fein", beſonders aber mit „geſchmackvoll" und „vornehm" gebraucht wurde. Jeder, der auch nur entfernt zum Hofe in Beziehung ſtand, glaubte dieß nicht beſſer kundgeben zu können, als daß er ſich als Verehrer italieniſcher Kunſt zur Schau trug.

Italieniſche Hofmuſik und Capelle.

Noch ehe Mengs und Chiaveri durch ihre Thaten, die Fürſten durch ihre Sammlungen den Sinn des Publikums für die abſolute Herrſchaft des italieniſchen Geſchmacks in den bildenden Künſten herangezogen hatten, war dieß bereits in Bezug auf Muſik, durch die Errichtung einer Capelle nach italieniſchem Muſter und die Errichtung einer italieniſchen Hofoper, und zwar zunächſt im Drange der Nothwendigkeit, geſchehen, da es eben, außer der italieniſchen, ſehr wenig genießbare weltliche Muſik gab.

Johann Walther 1535.

Kurfürſt Moritz hatte den Freund Luthers, Sing- und Muſikmeiſter Johann Walther, um 1535 zur „Anfrichtung einer ehrlichen,

großen Singerei" nach Dresden berufen, wohin der feste Deutsche mit 18 Sängern und 12 Singeknaben gewandert kam, um „gut lutherisch" deutsche Messe und Choräle zu singen.

Mit diesem wackern Manne und seinem Nachfolger, dem Niederländer Le Maistre, ging aber die deutsche Richtung der Capelle zu Ende, die nur in Förster wieder einen schwachen Vertreter fand; an die Stelle der Schüler Hukbald's und Orlandus Lassus' traten in Deutschland die Apostel der großen italienische Periode der Vokalmusik, die der herrliche Palestrina beherrschte, und nur Italiener oder in Italien Gebildete wurden fortan werth gehalten, den Musikinstituten vorzustehen. Auch im Dirigentensessel der Capelle zu Dresden folgten sich die Italiener Scandelli und Pinelli und der Franzose Rogier Michel, unter dessen Regimente die Instrumentalkräfte des Instituts, die bisher nur aus einigen „Zinkenbläsern und Chitarristen" bestanden hatten, so weit vermehrt wurden, daß sie für eine Art Orchester gelten können. Mit Heinrich Schütz, den Kurfürst Johann Georg I. 1615 in seinen Dienst berief, empfing die Capelle während einer, über ein halbes Jahrhundert dauernden Dienstzeit dieses Meisters, den vollen Einfluß der venezianischen Musikschule und die Form, welche sie auch geeignet machte, musikalisch-dramatische Schöpfungen zu verlebendigen, wie er es auch war, der die Form der Oper in seiner „Daphne" zuerst vor dem deutschen Publikum erscheinen ließ. Dieser Einfluß der italienischen Schulen auf die Dresdener Capelle verlor nichts an Kraft, als der alte Christian Bernhardi den Phalanx, der schon unter Schütz angestellten, zum Theil vom Kurprinzen aus Italien bezogenen, italienischen Vicecapellmeister und Componisteurs, Albricci (der mit Christine von Schweden aus Italien gekommen war), Bontempi und Novelli, durch die Berufung des Römers Perando vermehrte, dessen glühende musikalische Farbengebung ihm den Namen des „Affekten-Bändigers" und die Gunst des Hofes in hohem Maße erwarb.

Heinrich Schütz 1615.

Albricci, Bontempi, Novelli, Perando.

Die wenigen Opern und die Ballette, welche mit musikalischer Begleitung im Zeitraume von 1650—1719 in Dresden zur Aufführung kamen, trugen durchaus nur den Charakter von Theilen großer Hoffeste, wurden blos vor dem Hofe, zum Theil sogar durch Mitglieder

desselben dargestellt und übten, als vorübergehende Erscheinungen, nur die günstige Wirkung auf die Capelle aus, daß die Complettirung des Instrumental- und Vokalchors, die sie erforderten, nach ihrem Vorüberrauschen bestehen blieb. Als erste, ganz mit italienischem Texte gegebene Oper wird Bontempi's „Il Paride" 1662 genannt, von der an die Herrschaft der italienischen Hofoper datirt.

Italienische Hofoper.

Bis dahin wurden die dramatischen Vorstellungen im Schlosse, im sogenannten Riesensaale, aufgeführt. Im Jahre 1664 baute Johann Georg II. ein Opernhaus am sogenannten Taschenberge, das aber ebenfalls nur für den Hof und dessen Gäste bestimmt war. Der Hof vergnügte sich indeß auch dann und wann am deutschen Sing- und Schauspiel, welches bald in dem, bald in jenem Locale aufgeführt wurde, jedoch niemals ohne die Hindeutung, daß er „auch einmal dergleichen" zu sehen nicht abgeneigt sei.

Erstes Opernhaus in Dresden 1664.

Ganz zum integrirenden Elemente der Pracht des Hofes wurde aber die, jetzt ausschließlich italienische, auf den Gipfel der Vornehmheit gehobene Oper, als August II. Deutschland durch den Glanz seines Hofhalts blendete, durch die italienischen Baumeister Bibiena und Galli ein Opernhaus von unerhörter, wenn auch sehr dekorativer Pracht, am Zwinger bauen ließ, und es mit Lotti's Oper „Giove in Argo" 1755, unter des Meisters eigner Leitung, eröffnete. Schon 1730 hatte er den berühmtesten Componisten der Zeit, il caro sassone, den genialen Hasse, mit seiner fast noch berühmteren Gattin, der brillanten Faustina, nach Dresden berufen und ihm die Leitung der Capelle übertragen, die dieser, aus Schmidt's und Heinichen's Händen, schon zu einem vollständigen Opernorchester im Sinne der Neuzeit organisirt, erhalten hatte und die, unter dieses Meisters dreißigjährigem Bestreben, das größte und berühmteste, zugleich aber auch italienischste Institut dieser Art in Deutschland wurde.

Joseph Adolf und Faustina Hasse. 1730.

1717 erhielt die italienische Oper und das italienische Schauspiel eine eigene Verfassung, die sie, mit der Capelle zusammen, unter einen besondern Chef, den Baron v. Mordax, stellte, und in der sie, ein volles Jahrhundert hindurch, Anschauungsform und Geschmack des Dresdener Hofes und Publikums schulten und bildeten.

Der Glanz, den die Oper damals erhielt, und der Aufwand, der ihr zum Frommen gemacht wurde, ist seitdem nie wieder erreicht worden. Lotti mit seiner Gattin bezog die ungeheure Summe von 10,500 Thlr., Hasse mit Faustina 12,000 Thlr., der Castrat Senesino 7000 Thlr., die Dueastanti 4000 Thlr. Gehalt. Diese Summen sind um so erstaunlicher, wenn der Werth des Geldes in jener Zeit und der Umstand in Erwägung gezogen wird, daß das Theater bloße Hof-Vergnügungsanstalt war, keine Einnahme einen Theil der Kosten deckte, und die Ausstattung jeder der Hasse'schen Opern zwischen 20 und 50,000 Thlr. kostete.

Hasse's liebenswürdiges und prächtiges Talent, dessen Produkte, und deren waren sehr viele, ein ausgezeichnetes Sängerpersonal, in welchem die ersten Sterne der Sopranist Ermini, der Altist Annibali, der Tenorist Bindi waren, und ein Orchester von fast sechzig trefflichen Musikern verlebendigten, unter denen Pisandel, Quanz, Cattaneo, Zelenka, Hund, Pezold, le Gros, Rossi saßen, vollendete die Befestigung der Herrschaft der italienischen Oper, die nunmehr, im Prunkgewande ihrer Ausstattung, nur Fürsten und ihren Gästen vorgeführt, zur wahrhaft königlichen Kunst wurde und als solche fast andächtige Verehrung im Publikum genoß.

Es erschien als unmöglich, daß jemals ein Volk mit den Italienern um die Palme in der Rennbahn der Tonkunst würde streiten können!

Neben dieser königlichen Kunst, die indeß bis dahin, lediglich in Hofkreisen angeschaut, ohne alle moralische, sittlichende oder bildende Einwirkung auf das Volk geblieben war, konnte die deutsche, italienische und französische Comödie, die in zwei kleinen Theatern aufgeführt wurde und in Händen der Unternehmer Locatelli, Leppert und Moretti war, nur eine untergeordnete Rolle spielen, obgleich der Hof das Institut durch öftere Gegenwart zu heben suchte. Italienische Oper und deutsches und französisches Schauspiel schritten im Sinne des Publikums neben einander, wie eine hochgeborene, fremde Donna, deren Recht, uns glänzend zu langweilen, über allen Zweifel steht, und die

Die Comödien in Dresden.

gemüthliche Frau Base, die freundlich, aber mit einem Anstriche von Ordinärheit, plaudernd uns unterhält.

Da aber diese Form der dramatischen Kunst die dem großen Publikum damals einzig zugängliche war, so wurde, nach dem Brande des kleinen hölzernen Opernhauses 1748, in dem die deutsche und französische Comödie gespielt hatte, da das Haus am Taschenberge für den vermehrten Zudrang zu den Vorstellungen nicht ausreichte, von dem Unternehmer Moretti das Schauspielhaus erbaut, in dem, bis in die neuere Zeit, Dresdens dramatisches Leben gewaltet und seine schönste Periode verathmet hat.

Moretti's und Locatelli's Truppe hatten den Charakter als „Hof-Comödianten" und führten deutsche Schau- und Singspiele, italienische Intermezzo's und selbst Kunstfeuerwerke auf. In den Nebenzimmern des Theaters herrschte privilegirtes, hoch besteuertes Spiel. Das Schauspiel war aber noch lediglich untergeordnete Amüsementsanstalt! Die italienische Oper blieb, nach wie vor, unentgeldlich als Hoffest gewährtes Eigenthum der bevorzugten Classen und auf die Räume des großen Opernhauses beschränkt.

Die stolze Würde und imposante Fülle, die ihr der Fürstenliebling Hasse verliehen hatte, verwandelte sich, in den Händen des bedeut-
J. G. Naumann. samsten seiner Nachfolger, Joh. Amadeus Naumann, in einschmeichelnde Liebenswürdigkeit und Grazie, ohne an vornehmem Aplomb und formeller Schönheit zu verlieren. Der talentvolle, weitgewanderte Schüler Tartini's, der Blasewitzer Bauernsohn, den das Leben so unsanft gewiegt, sollte der letzte der berühmten Dirigenten der Dresdener Capelle sein, die Werke ihres Genius im Styl und mit dem Pompe der alten, italienischen Hoffestoper zur Aufführung gebracht sahen. Mit der, von ihm zur Vermählung des Kurfürsten Friedrich August geschriebenen Oper „Clemenza di Tito" schlossen die Hofvorstellungen von Opern im großen Opernhause; in ihr leuchtete aber die alte Pracht dieser Erscheinungen noch einmal in vollem Glanze auf. Sie erforderte einen Ausstattungsaufwand von über 50,000 Thlr.

Die dem Lande, nach alle den Kriegsdrangsalen und verschwenderischen Hofhaltungen so wohlthätige, sparsame Regierung Friedrich

Auguſt's und die Hinneigung dieſes ſonſt ſo ernſten Fürſten zur „Opera buffa“ bereitete dem äußern Weſen der italieniſchen Oper eine gänzlich umgeſtaltende Kataſtrophe.

Wie erwähnt, wurde deutſches und franzöſiſches Sing- und Schauſpiel und endlich auch italieniſche „Opera buffa“ in dem kleinen, nahe der Elbe vom Impreſario Moretti erbauten und 1765 vom Hofe käuflich erworbenen Theater aufgeführt. In dieſem Jahre conceſſionirte der kluge Adminiſtrator, Prinz Xaver, den Unternehmer Buſtelli aus Prag, der mit dem „privilegirten Hofcomödianten“ Koch, die Unternehmung in gewohnter Weiſe fortführte, aber vom Hofe jetzt eine Subvention von über 20,000 Thlr. erhielt. Zu gleicher Zeit ſcheint es auch den Mitgliedern der kurfürſtlichen großen Oper befohlen worden zu ſein, bei der „Opera buffa“ mit zu fungiren. Die „Opera seria“ in den Kreis ſeiner Darſtellungen zu ziehen, war dem Impreſario verboten. Die Oekonomie Friedrich Auguſt's verſchmolz die Thätigkeit ſeiner Capelle und ſeiner Sänger mit der der Geſellſchaften Buſtelli und Wäſer. Er löſte die kurfürſtliche große, italieniſche Oper als Hofinſtitut faktiſch auf, indem er auch die „Opera seria“ auf das Unternehmer-Theater zu bringen und angemeſſen zu unterſtützen befahl.

Buſtelli und der „privilegirte Hofcomödiant“ Koch.

„Hofoper“ als ſolche hört zu Dresden auf.

Damit war die italieniſche Oper in ein durchaus neues Stadium getreten. Sie war nicht mehr Eigenthum einer geladenen Geſellſchaft des Hofes, ſondern ſie wurde Gemeingut des ganzen Publikums, das ſie für ſein Geld wie jedes andere Schauſpiel genießen konnte, war der Kritik unterworfen und nahm ihre Stelle unter den volksbildenden Kunſtinſtituten ein.

Nichtsdeſtoweniger behielt ſie den Typus der Vornehmheit, den ſie aus der Sphäre, von der ſie herabgeſtiegen war, mit herunter brachte. Bei ihr allein wirkten kurfürſtliche Sänger mit, ſie allein beſuchte der Hof regelmäßig, ſie war der Rendezvous-Platz der ariſtokratiſchen Welt.

Dieſer Charakter prägte ſich noch ſchärfer aus, als es Moretti im Jahre 1775 gelang, ein ſtehendes Balletcorps für die italieniſche

Moretti's Balletcorps 1775.

Oper zu gründen, und so den Schwarm der Cavaliere, der bis dahin in den Salons des Theaters sich um die Spieltische gedrängt hatte, durch eine andere noble Passion auf die Bänke des Parquets herab zu locken.

Die Brandes und Bondini zur Zeit des baierschen Erbfolgekriegs, als Entschädigung für die in Dresden ausfallenden Vorstellungen, ertheilte Concession, auch in Leipzig spielen zu dürfen, wurde von deren Nachfolgern, Franz und Joseph Seconda, ausgebeutet, die mit zwei Truppen zwischen Dresden und Leipzig hin- und herwanderten. Franz Seconda's Gesellschaft (seit 1779 „königl. privil. Schauspieler" genannt) führte fast nur Schauspiele auf und wirkte auf dem Theater in der Stadt Dresden selbst, während Joseph Seconda fast ausschließlich Opern, und zwar darunter die größten deutschen Werke „Don Juan", „Figaro", „Opferfest" ꝛc. (u. a. auch Weber's „Sylvana") darstellend, nur auf dem kleinen Theater außerhalb des „Schwarzen Thors", am „Linke'schen Bade", spielen durfte. Keinem königl. Musiker war es gestattet, in seinem Orchester mitzuspielen, und die ganze Unternehmung wurde als außerhalb der eigentlichen Dresdener Theaterwelt liegend angesehen, so daß auch wir in den nachfolgenden Blättern das Erscheinen der deutschen Oper in Dresden allenthalben als erst von Weber's Wirksamkeit an datirend, betrachten durften.

Franz und Joseph Seconda.

Diese Form behielt das Dresdener Theaterwesen durch volle 35 Jahre.

Einwirkung des russischen Gouvernements auf das Dresdener Theater.

Kräftig diese veraltete Gestaltung zerbrechend, führte das russische Gouvernement im letzten Quartale des Jahres 1814 das Dresdener Theaterwesen in sein neuestes Entwickelungsstadium, löste den Vertrag mit dem Unternehmer Seconda auf, erklärte das Theater für eine Staats-Anstalt und betraute mit deren oberer Leitung den Hofmarschall von Racknitz. Zum Intendanten wurde der unter dem Namen Theodor Hell allbekannte Geheimsekretär Winkler ernannt.

Diesen Organismus ließ der König nach seiner Rückkehr 1815 fast unverändert fortbestehen, nur trat an Racknitz' Stelle der kluge Graf Heinrich Vitzthum als Chef des Theaters.

Wirft man einen kritiſchen Blick auf die ganze Entwickelungsgeſchichte des Dresdener Hoftheaters und der Capelle bis zum Jahre 1815, ſo drängen ſich ſechs hauptſächliche und charakteriſtiſche Wahrnehmungen in den Vordergrund.

Charakter der Entwickelung des Dresdener Theaters.

Zunächſt, daß dieſe ſchönen und großartigen Anſtalten ihre geſammte Ausbildung, die Form ihrer Leitung, ihre künſtleriſche Richtung und ihre Erhaltung, mit Ausſchluß aller Einwirkung der Nationalität, lediglich dem Geſchmacke und dem Willen des Hofes verdankten.

Ferner, daß ſie, losgetrennt vom Geiſte des Volks, als Hauptkundgebungen desjenigen Elements in der Lebensſphäre des geliebten Regentenhauſes, das der Nation am fremdeſten war, des katholiſchen Connexes mit Italien, iſolirt in der Mitte des Volkes ſtehend, die längſte Zeit ihrer Exiſtenz hindurch ohne jedweden bildenden Einfluß auf Herz und Gemüth des Volks blieben.

Drittens, daß der den beiden Anſtalten aufgeprägte, fremdländiſche, nur im Kreiſe des Hofes gültige Typus, hierdurch ihren Namen zur Parole für alle Kaſten machte, die ſich, als über dem Volke ſtehend, von demſelben losgehoben, kundgeben wollten, indem ſie auch in der Geſchmacksrichtung vom Hofe ſich beſtimmt zeigten.

Viertens, daß die italieniſche Hofoper, als Zweig der prunkvollen Hoffeſte, nicht dem Geltendwerden und der Concurrenz von nationalen Beſtrebungen und Unternehmungen gleicher Richtung weichen mußte, wie z. B. in Berlin dem Aufblühen des Nationaltheaters, ſondern nur durch die Sparſamkeit eines redlichwollenden Fürſten, ohne Ausübung jeden Dranges von Seiten des erwachenden Volksgefühls, erloſch.

Daß fünftens das Publikum, als die italieniſche Oper vom Hofe her in ſeine Mitte herabſtieg, ſtatt ihre volksthümliche Geſtaltung zu verlangen, ſie freiwillig mit allem Tribute edlerer Abkunft bekleidete, und daß endlich der kecke Eingriff fremden Regiments dazu gehörte, das Dresdener Theater, aus einem Zwitterding von Hofanſtalt und merkantiliſcher Entrepriſe, zu einer Bildungsanſtalt des Staates zu machen.

Nachdem wir dieſen flüchtigen Blick auf die Entwickelung des Publikums, für das Weber wirken, der Sphäre, in der er thätig ſein ſollte, geworfen haben, bleibt uns der Zuſtand beider im Augenblick, wo er nach Dresden kam, und das geiſtige und äußere Leben der Stadt, in der er wohnen ſollte, in Umriſſen wenigſtens in ſo weit zu ſchildern, daß ſeine Freuden und Leiden, die aus der Einwirkung dieſer Elemente auf ihn entſprangen, als dem Boden entſproſſen erſcheinen, auf dem ſie wuchſen.

Dresdener Publikum 1817.

Wie oben erwähnt, bewegte ſich das Leben Dresdens im Jahre 1817 faſt ausſchließlich concentriſch um den Hof und ſeine Dependenzen, die, in unzähligen kleinen Arterien nach unten auseinander fließend, die ganze Bevölkerung dicht durchwuchſen.

Der Hof. 1817.

Im Gegenſatze zu ſeinen Vorfahren, lebte König Friedrich Auguſt, dem ſein redliches Feſthalten am gegebenen Worte den Beinamen des „Gerechten“ erwarb, einfach, ſparſam, faſt bürgerlichen Styles, mit Marie Amalie Auguſte von Zweibrücken glücklich vermählt, im Kreiſe ſeiner Familie, die faſt nur geiſtig ausgezeichnete, von Herzen gütige Mitglieder umfaßte. Durch Schlichtheit und Menſchenfreundlichkeit ragten in derſelben ſeine Brüder, die Prinzen Anton und Max, hervor, von denen der erſtere ein angenehmes, jedoch weit weniger bedeutendes muſikaliſches Talent beſaß, als des Königs Tochter, die liebenswürdige, 25jährige Prinzeſſin Auguſte. Geiſtig dieſer ebenbürtig, in mancher Hinſicht überlegen, reihten ſich die Kinder des Prinzen Max an, Amalie, eine der geiſtvollſten dramatiſchen Schriftſtellerinnen Deutſchlands, der treufleißige, liebenswürdige Prinz Friedrich Auguſt und der tiefdenkende, edle Prinz Johann Nepomuk. Der freundliche Einfluß der jungen Prinzen und Prinzeſſinnen milderte den Ernſt und den Druck der ſtrengen Etikette am Hofe Friedrich Auguſt's. Eine Conſequenz von deſſen redlichem Feſthalten des Erfaßten war ſeine Abneigung gegen jede Neuerung, ſein Conſerviren lebloſer Form und einer Starrheit des Ceremoniells bei allen Vorkommniſſen des Lebens, die dem Dresdener Hofe etwas vom Eindrucke eines, vor einem halben Jahrhundert verzauberten Königshofhaltes, mitten im damals gerade ſo raſch bewegten Strome der Exiſtenz gab. Dieſe

Die Prinzen Anton und Max.

Prinzeſſin Auguſte.

Prinzeſſin Amalie.

Prinz Friedrich Auguſt.

Prinz Johann Nepomuk.

Strenge der Formen hatte durch das Unglück von 1814 und 1815 eher zu als abgenommen. Man sah den König nie zu Fuße auf der Straße, nie heiter in Mitten seines Volkes. Kein Czar von Rußland kann seinen Unterthanen höher in den Wolken stehend erscheinen, als es Friedrich August that. Alle hatten ihn gesehen, aber nur sehr wenige seine Stimme gehört, und doch besaß er eine Art von Popularität. Hatte doch das Volk mit dem Fürsten, dessen treffliche Eigenschaften es kannte und schätzte, gelitten und getragen, und die Liebe der Völker zu den Fürsten gleicht darin der Liebe der Aeltern zu den Kindern, daß sie die am innigsten lieben, für die sie am schwersten zu dulden gehabt haben. Der König Friedrich August.

Es war natürlich, daß bei einem Fürsten, der sich der Welt, dem Leben und der Wirklichkeit so fern stellte, Alles nur durch das Medium von Berichten und Verträgen sah und hörte, zu dem keine Welle des Lebens drang, die nicht, beim Durchfluß durch Dikasterien und Behörden, den Beigeschmack von deren Kleinlichkeit und Enge der Gesinnung und kurzsichtiger büreaukratischer Anschauung erhalten hätte, Alles darauf ankam, wie die Wahl seiner Räthe gelang. Diese konnte, da der König des eigentlichen Umgangs mit frei denkenden und sich als Männer zeigenden Männern entbehrte, und daher auch Menschenkenntniß nicht erwerben konnte, nur ein Produkt von mindestens eben so viel Glück als redlichem Willen des Königs sein. Letzteren hat Friedrich August stets, ersteres selten, und, wie so viele edle Fürsten Sachsens, bei Wahl seiner bedeutsamsten Räthe, am wenigsten gehabt. Weder Camillo Graf Marcolini, noch Detlev Graf Einsiedel waren die Männer, welche das, zwischen den beiden großen Wogen Oestreich und Preußen hin- und hergeworfene Staatsschiff Sachsens, zur Vermehrung der Glorie des Fürsten, der Macht und des Ansehens des Landes und zur Hebung und Stärkung des Volkscharakters, zu steuern vermochten.

Marcolini, der Freund und Berather der Jugend Friedrich August's, der dem Könige persönlich manchen wahrhaft guten Dienst geleistet hatte, aber ein Hauptpfleger der Tendenz gewesen war, die Majestät Dalai-Lama artig über die Erreichbarkeit der Welt zu stellen, gehörte zu der Colonie der feinen, habsüchtigen, schlauen Italiener, Graf Camillo Marcolini.

die, ohne Liebe für Land und Volk, in Sachsens höheren Kreisen so maßgebende Rollen spielten. Der prachtliebende, beinahe im Brühl'schen Style lebende, kleine Italiener mit fast orientalisch-widerwärtigen Gesichtszügen war 1814 in Prag gestorben.

Detlev Graf Einsiedel.

1817 war Detlev Graf Einsiedel alles vermögender Kabinetsminister in Sachsen. Sein Einfluß beim Könige, der eigentlich nur ihn hörte, war unbeschränkt, denn wenn auch Friedrich August auf einmal gefaßten Beschlüssen sehr fest zu beharren pflegte, so gelangte doch nach und nach das Bild der Ereignisse und der Welt so alleinig durch das Medium des Einsiedel'schen Vortrags vor seine Seele, daß dieser darin das Mittel besaß, die Formen zu gestalten, in welche die Entschlüsse des Königs gegossen werden und in denen sie zu unwandelbaren Massen erstarren sollten.

Graf Einsiedel, ein Mann von gesellig-feinen, streng etikettirten Formen und bedeutenden Gaben für äußere Repräsentation, hatte die Beamtencarrière gemacht und war in ihr zum Büreaukraten vom reinsten Wasser geschult worden. Es ist unzweifelhaft, daß diese seine Eigenschaft zur straffen Ordnung der, durch den Krieg zerfahrenen, sächsischen Verhältnisse wesentlich beigetragen hat, daß er, ein rastloser Arbeiter und tüchtiger Aktenleser, die formale Gestaltung von Verbesserungen im Bildungs- und Erziehungswesen, der Justizpflege und besonders der inneren Administration, sehr wesentlich gefördert hat, nichtsdestoweniger giebt es wenige Perioden der sächsischen Geschichte, in denen traurige Ereignisse für das Land und den Fürsten und die Saat lange fortwuchernder geistloser Anschauungen so offenbar dem Mangel an Talent und an Geistesgröße der leitenden Räthe der Krone zugeschrieben werden könnten, wie die des Regiments Detlev Einsiedel's.

Einsiedel war, wie sein Verhalten in der politischen Drangeszeit darthat, bis zur Kindlichkeit klein in seiner Weltanschauung und daher ohne alle Begabung, nicht allein für die Politik, sondern auch für die Staatswissenschaft im höhern Sinne.

Es mangelte ihm nämlich in seiner Erziehung an einem Hauptmomente der Bildung, ohne welches es nun einmal keine wahre Befähigung für die große Administration giebt, nämlich an den

Wanderjahren. Einſiedel war nie länger gereiſt, hatte ſo gut wie Nichts von der Welt geſehen, nie außerhalb Sachſens gelebt. Er glich einem Manne, der ſein Haus nie von Außen geſehen hat, und daher nicht weiß, wo die Schäden ſitzen, durch die Wind und Wetter eindringen. Es gingen ihm alle Vergleichungspunkte mit andern Ländern und Völkern ab, ſein Blick ſtieß ſich an den Grenzen Sachſens. Er erkannte das Heil, das von Außen kommen kann, ſo wenig, wie er die Kräfte und die Fähigkeiten des Landes gut zu ſchätzen wußte, und ſein Blick erhob ſich ſelten über die Höhe des grünen Tuchs ſeines Akten- und Arbeitstiſches.

Mangel der Wanderjahre in der Beamtenerziehung.

Ohne urſprüngliche Weite des Geiſtes entſprang hieraus bei ihm eine Antipathie gegen alle univerſalere Anſchauung, allen Fortſchritt, der von außerhalb Sachſen kommen könnte, und ſteigerte ſich nach und nach bis zum Vorurtheile gegen den im Auslande Gebildeten, ja ſogar gegen den Gereiſten. Als draſtiſches Beiſpiel für den Flug der Intuitionen des Miniſters möge hier die Thatſache ſtehen, daß er es bewirkte, als es ſich darum handelte, dem nach Kopenhagen zurückgekehrten Thorwaldſen, einem derjenigen Menſchen, welche den Orden Ehre gewähren, denen ſie eine Stelle auf ihrer Bruſt gönnen, eine ſolche Auszeichnung zu verleihen, daß die Klaſſe deſſelben lediglich nach des unſterblichen Meiſters Rang als däniſcher Staatsrath bemeſſen wurde. Als Grund für die Verleihung des Ordens bezeichnete man nicht den Wunſch, dem der Welt leuchtenden großen Verdienſte nach Kräften zu huldigen, ſondern — des Meiſters Verdienſt und Bemühung beim Unterricht zweier jungen Sachſen!!! — — —

Beſchränkung der Einſiedel'ſchen Anſchauungen.

Mit der ganzen Kraft der großen büreaukratiſchen Begabung, die er beſaß, prägte er dieſe Form der Lebensbetrachtung dem ganzen Mikrokosmus ſeines Beamtenheeres auf, von dem aus ſie ſich, mehr als je zuvor, dem Geiſte des ganzen Volkes infiltrirte und zuletzt die Negation jedes Verkehrs mit dem Auslande zum Schiboleth aller Sachſen machte, welche für gute Patrioten gelten wollten.

Das genannte mächtigſte Element der Bildung des Menſchen zum Manne, die Wanderjahre, welche ſich für die Beamtenwelt in größeren Staaten, durch die Verpflanzungen in verſchiedene Provinzen,

wenigſtens zum Theil erſetzt, wurde auf lange aus der Nationalerziehung des ſächſiſchen Volkes, durch den Einſiedel'ſchen Einfluß verdrängt, der bis auf die neuere Zeit hin, zu ſtillem und nicht in Zahlen auszudrückendem, aber großem Nachtheile des ſchönen Landes, ſelbſt in höhere adminiſtrative Kreiſe, hie und da traurige Epigonen ſeiner Zöglinge geſchoben hat.

Der Abneigung des Königs für wirkliche Neuerung in Staat und Hof begegnete daher Einſiedel aus voller Seele. Dagegen verſtand er mit ſcharfer Intelligenz, das Neue bei ſeinen bedeutenden induſtriellen Unternehmungen auszunutzen. Die hierdurch, mit mehr oder weniger Grund, im Publikum gegen ihn rege gemachten Verdachte führten, in Verbindung mit ſeiner ſtarren Weigerung, auf zeitgemäße Veränderungen in der Landesverfaſſung einzugehen und den Ständen eine glaubwürdige und geordnete Budgetvorlage zu machen, ſeinen Sturz herbei, welchen die nachgerade unerträglich werdende Heimlichkeit in den Maßnahmen des Cabinets (das, wie eine dunkle Geſtalt zwiſchen Fürſt und Miniſterium ſtehend, alle Verantwortlichkeit des letzteren auf die Schultern einer unbekannten Macht legte), ſeine Neigung zum Pietismus, und endlich ſeine unverhohlene Bevorzugung des Adels, vorbereitet hatten.

Dresdener Geſelligkeit 1817.

Die Lebensſphäre zwiſchen dem Hofe und dem Machthaber der Regierung einerſeits und dem Adel und Publikum andrerſeits, füllten die in Dresden accreditirten Geſandten aus, von denen indeß nur der preußiſche, Graf Oelſen, der öſtreichiſche, Graf Bambelles, der ruſſiſche, Baron Krüdener, der bayerſche, Graf Luxburg, der engliſche, Morier, der franzöſiſche, Graf Dillon ein Haus machten. Merkwürdiger Weiſe gehörte keiner dieſer Herren der Nation von Geburt an, der er diente. Weitaus der bedeutendſte unter ihnen war der Oeſtreich dienende Franzoſe, Graf Bambelles, deſſen Gattin, die gemüthvolle Jüngerin der Staël, Ida Brun, alle Herzen durch Liebenswürdigkeit und Talente feſſelte. Er ſelbſt, häßlich von Geſicht, aber geiſtreich und lebendig, war ein trefflicher Wirth ſeiner Gäſte, jedoch unbeliebt am Hofe und mit ſeinem unbedeutenden preußiſchen und dem frommen ruſſiſchen Collegen ſelten geſellig auf gutem Fuße. Noch weniger harmonirte der athletiſche,

etwas grobe Schweizer, Morier, der England vertrat, mit dem Schotten Dillon, der französischer Gesandter war und dessen leichtbewegliches Temperament der erstere durch seine Anmaßlichkeit und Derbheit oft stürmisch aufregte. Nicht immer vermochte Morier's Gattin, Castlereagh's schöne und liebenswürdige Tochter, die Differenzen völlig auszugleichen. Jedenfalls leistete sie eben so anerkennenswerthe diplomatische Dienste, als ihr Gatte. Dem kleinen, beweglichen bayrischen Gesandten, dem Junggesellen Graf Luxburg, werden wir wieder zu begegnen Gelegenheit haben. Unbestreitbar waren die Zirkel der Gesandten die belebtesten der Residenz, da sie kein Bedenken trugen, geistige Bedeutsamkeiten, ohne Rücksicht auf Titel und Stand, in dieselben zu ziehen.

Der Adel, dessen Verhältnisse wir oben schilderten, lebte 1817 in Dresden hingegen streng geschieden von den übrigen Kreisen der bürgerlichen Geselligkeit, mit denen er höchstens in den freier organisirten Zirkeln der Gesandten in Berührung kam, eng angeschlossen an das Leben des Hofes, dessen Prunklosigkeit dem gesunkenen Wohlstande der sächsischen Aristokratie sehr wohl zusagte. Der Hof selbst zeigte sich dem Volke nur in einem seltsamen Gemische von Oeffentlichkeit und strenger Abgeschlossenheit seiner Existenz, kam aber mit demselben fast nie in unmittelbare Berührung. Nichtsdestoweniger war derselbe, wie oben erwähnt, das Alpha und Omega der Interessen aller Klassen der Residenzbewohner und genoß bei der Hochachtung, die man vor den Tugenden der Königsfamilie hegte, sogar einer gewissen Volksthümlichkeit, die sich allerdings äußerlich besonders im Zudrängen bei allen Gelegenheiten kund gab, wo der Hof öffentlich erschien. Ehrfurchtsvoll bewegtes Publikum füllte die Gänge, wenn der Hof sich aus seinen Gemächern im Schloß über die bedeckte, besonders dazu erbaute, schwebende Brücke in die katholische Kirche begab, die Gallerien bei öffentlicher Hoftafel, und die dem Publikum in den Sälen preisgegebenen Räume bei Hofbällen, Couren und Festen. Auch die nach dem Muster der Zeit vor der französischen Revolution formulirte Hoftracht gab der Erscheinung dieser Kreise etwas Fremdartiges und sonderte sie noch strenger von denen der andern Welt. Ja sie blieben selbst ohne

geſellige Beziehung zu den Adelszirkeln, die niemals ein Mit-
Adelsgeſellſchaft. glied der Königsfamilie beſuchte. Nur wenige Adelsfamilien führten offene, ſociable Häuſer, die meiſten hielt eine gewiſſe Schüchternheit ab, dem Fremden ihre prunkloſe Häuslichkeit zu erſchließen, und die Freuden der Geſelligkeit wurden meiſt in weniger koſtſpieliger Weiſe in den beiden geſchloſſenen Geſellſchaften der Ariſtokratie, dem „adligen Caſino“ und der „Reſſource“, genoſſen, von dem die letztere ein Herrenzirkel war. Die Annehmlichkeiten dieſer Geſellſchaften boten ſich in Geſtalt von Tanz, Spiel und wenig ſich über die Sphäre der Stadtneuigkeit erhebende Converſation. Die materiellen Genüſſe waren, mit der lobenswerthen Tendenz, auch den wenig bemittelten Standesgenoſſen nicht auszuſchließen, auf eine ſehr beſcheidene Norm gebracht. Den Ton bemühte man ſich als einen Reflex des am Hofe herrſchenden zu geſtalten, ohne daß die Geſellſchaft in ihren Spitzen den Geiſt und die Urbanität der Königsfamilie aufzuweiſen gehabt hätte, die dort den Druck der ungeſchmeidigen Formen milderten.

Hier war jene Excluſivität am Entſchiedenſten ausgeprägt, welche das Hinausſchweifen der Ideen und des Blickes über die Grenze des „engeren Vaterlandes“ als Mangel an Patriotismus, das Anerkennen fremdländiſcher Beſtrebungen als Neuerungsſucht kennzeichnete und es ſelbſt nicht verſchmähte, den Gebrauch des ſpecifiſchen Dialektes, als Merkmal echt ſächſiſcher, treuer Geſinnung, gelten zu laſſen, in wunderlicher Inconſequenz aber dabei das einmal in Sachſen eingewanderte Fremde mit allen Attributen der Diſtinction und Vornehmheit drapirte.

Geſellſchaften des Mittelſtandes: Harmonie, Albina.

In breitere Formen gegoſſen bewegte ſich die Geſelligkeit des eigentlichen Kerns und der Repräſentanten des echten Dresdener Publikums, die des höheren Bürger- und Beamtenſtandes. Er bevölkerte im Sommer die reizenden Vergnügungsorte in der wundervollen Umgebung der Stadt, Findlater's Villa, das Linke'ſche Bad, den großen Garten, die Brühl'ſche Terraſſe; im Winter die Theater und Concerte, und vereinigte ſich zu Tanz und geſelliger Unterhaltung in den geſchloſſenen Geſellſchaften der „Harmonie“, der „Albina“ u. ſ. w. Ueberall hin brachte er dieſelbe Beſcheidenheit der Genüſſe, dieſelbe Höflichkeit, dieſelbe ſittſame Lärmloſigkeit, denſelben Anſtand und die-

ſelbe äußere Gutmüthigkeit, die das Verhalten des gebildeten Dresdener den Fremden ſo angenehm berühren ließ. Die faſt ſchüchterne, höfliche Rückſichtsnahme und Kühle, das ſorgſam feſtgehaltene Mittelmaß in allen Aeußerungen, denen dieſe liebenswürdigen Eigenſchaften entſproſſen, gaben ſich aber auch andrerſeits als Mangel an Fähigkeit zum Enthuſiasmus, männlich kühnem Worte, furchtloſem Auftreten, geradem Losgehen auf das Ziel, offenem Kundgeben von Lieben und Haſſen, zu erkennen, ſo daß die Fremden damals, in mehr als einer Beziehung berechtigt, die Sachſen das „Volk der Mitte“ zu benennen pflegten. Auch in dieſen Kreiſen emanirte der „Ton“ von den mit dem Hofe in näherer oder fernerer Beziehung Stehenden.

Die den unbefangenen Beobachter am antipathiſchſten berührende Kundgebung in der Geſelligkeit dieſer Kreiſe war eine Emanation der Einſiedel'ſchen Beamtenerziehung, und beſtand in dem unausgeſetzten Herüberführen amtlicher Rangverhältniſſe in die Geſellſchaft. Dieſe verlor dadurch weſentlich am Ausdrucke wahrer Urbanität, weil eben die wahrhaft gute und feine Geſellſchaft ſich dadurch charakteriſirt, daß ſie keinen Rang, ſondern nur gebildete Menſchen kennt, wie es zu allen Zeiten den klugen, wohlerzogenen Mann, den „wirklichen Gentleman“, gekennzeichnet hat, daß er allenthalben den Menſchen gleichen Erziehungsgrades als ſeines Gleichen erkennt und behandelt, mag er ſelbſt nun zufällig Miniſter geworden und jener Aktuar geblieben ſein. Die damalige Beamtenerziehung hatte aber die blöde Tendenz, ihre Welt wirklich glauben zu machen, daß die Anſicht eines Referendars der eines geheimen Raths, oder gar Miniſters, gegenüber, vermöge ihrer immanenten Untergeordnetheit, a priori „unmaßgeblich“, das Verhalten des einen Grad höher Stehenden gegen den Untergebenen auch in der Geſellſchaft immer herablaſſend bleiben müſſe, möge auch die Bildungsſtufe beider vollkommen gleich ſein — —.

Das Geſchlecht der „Hofräthe“, eben ſo typiſch für Dresden, wie das der „Geheimräthe“ für Berlin, hatte in dieſen Kreiſen ſeine eigentlichſte Geltung und bewegte ſich gleich maßgebend um die kleinen Kaffeetiſche auf dem Linke'ſchen Bade, wie durch die Zuhörerreihen einer Vorleſung in der „Harmonie“. Das niedere, ſchlecht bezahlte

Beamtenthum kam durch diese, auf den Hof gerichtete Anschauungsform der Dresdener Geselligkeit zwar in würdigerer Weise, als dieß in den meisten andern Städten, besonders Leipzig, damals der Fall war, neben den Repräsentanten des Capitals zur Geltung, aber das geistige Leben gewann nicht durch diese Mischung der Unabhängigen und Abhängigen ohne Aufgeben der Rangverhältnisse. Das vor jedem Worte scheue Umsichblicken, ob nicht ein Höhergestellter in der Nähe sei, die in's Erbärmliche gehende, euphonistisch „Discretion" genannte Geheimnißkrämerei der Beamten, die den Beobachter stets an Gellert's berühmte Fabel von der „Jagd des Königs" erinnerte; gab dem Wesen des Volkslebens in Dresden damals einen Charakter von unselbständiger Gefügigkeit, der große Denker, tiefe Menschenbeobachter und starke Charaktere wie Stein, Schiller, Körner, Dorow, Fichte, Mozart, Graf Geßler, Napoleon und auch Weber zu den harten Urtheilen verleitete, die sie über den damaligen Volksgeist in Dresden fällten und die wir nicht allenthalben unterschreiben, geschweige denn hier reproduciren wollen.

Urtheile großer Männer über den damaligen Dresdener Volkscharakter.

Gewiß ist, daß durch die dem Sachsen und speciell dem Bewohner Dresdens, damals historisch und administrativ anerzogene Unsicherheit und Unmaßgeblichkeit des Urtheils und der Meinungsbildung in Sachen des Volkes und Vaterlandes, das politische Leben tief verschüchtert, eine kräftige oder gar öffentliche Aeußerung von Ansichten fast unmöglich gemacht worden war, und daher aller Drang nach Meinungsaustausch und geistigem Verkehr sich auf die gefahrlosen Bahnen der Belletristik, Kunst und Theaterkritik ergoß. Daher kam es denn auch, daß in Dresden, außer der allbekannten „Abendzeitung", noch mehrere Blätter belletristischen und kritischen Inhalts („Merkur", „Morgenzeitung" 2c.) erschienen, aber keine einzige politische Zeitung.

Dresdener Pöbel.

Einen eigentlichen Pöbel besaß Dresden nicht; seine Volksfeste, unter denen die berühmten Scheiben- und Vogelschießen einen bedeutsamen Platz einnahmen, hielten sich mit außerordentlichem Anstande ab; ein paar Bettelvögte genügten, das wenige Gesindel im Zaume zu halten, aber von eigentlichem, aus dem Gefühl von Kraft ent-

ſpringendem Volkshumor, der, ſelbſt wenn er hart und roh auftritt, immer als Zeichen eines ausgeprägten Charakters zu begrüßen iſt, war nirgend ein Symptom zu erblicken. Auf Maskeraden und Redouten ſchlichen die Polichinelle, Harlekin's, Türken, Columbinen und Blumenmädchen eben ſo anſtändig und höflich durcheinander, als hätten ſie ſich eben mit: Guten Abend Herr Aſſeſſor! Ganz gehorſamer Diener Herr Hofrath! wie iſt das Befinden von deren Fräulein Tochter? zu begrüßen.

Leiſe war 1817 moraliſch und phyſiſch der Ton des Dresdener geſelligen Lebens, Leiſe! das Schiboleth von Vornehm und Gering, Leiſe! die Loſung für jedes Thun und Streben. —

Dieſer Ueberblick über die geſelligen Lebens-Verhältniſſe der Stadt, in der Weber fortan wirken ſollte, würde der Vollſtändigkeit entbehren, wenn wir hier nicht auch der ſpecifiſch künſtleriſch-literariſchen Kreiſe Erwähnung thun wollten, die, ohne eigentlichen Connex mit der übrigen Geſelligkeit der Stadt und meiſt aus Fremden beſtehend, ſich kurz nach dem Kriege gebildet hatten und zuletzt, ihrem Weſen nach, durch eine Geſellſchaft repräſentirt wurden, die das damalige geiſtige Leben Dresdens typiſch verkörpert und als Ausdruck deſſelben eine gewiſſe kultur-hiſtoriſche Bedeutung erlangt hat. Literariſche Kreiſe.

Es war dieß der ſogenannte „Liederkreis“, der in der erſten Zeit ſeines Beſtehens den wahrhaft furchtbaren Namen „Dichter-Thee“ führte. Der „Liederkreis“.

Die namhafte Anzahl der in Dresden lebenden Schriftſteller und Dichter gehörte, mit Ausnahme des ganz iſolirt ſtehenden Ludwig Tieck, mehr oder weniger ausgeſprochen ein und derſelben Richtung an, die dem Charakter der damaligen, geiſtigen Atmoſphäre der Reſidenz ſo beſtimmt entſprach, daß man ihre Geſammtheit faſt eine Schule, die Dresdener Dichterſchule, nennen kann. Weichheit und unklare Sentimentalität, Romantik mit Hirtenſtab und Haarbeutel, geſuchter Humor ohne Tiefe, Lüſternheit ohne Leidenſchaft, Impotenz der Erfindung, Unmännlichkeit des Ausdruckes, bei oft ſehr ausgeſprochenem Talente, vieler Formengewandtheit, gutem Wiſſen und Willen, waren die charakteriſtiſchen Züge dieſer Schule, die in Friedrich Kind, Carl Förſter,

Theodor Hell, Iſidorus Orientalis, der Chezy, Graf Kalkreuth und Malsburg ihre talentbegabteſten Koryphäen aufweiſt und das Stichblatt von Ludwig Tieck's unabläſſigen, geiſtvollen Spöttereien war.

An dieſe reihte ſich eine große Anzahl minder bedeutſamer literariſcher Producenten an, deren Aufzählung hier zu weit führen würde und aus denen wir hier nur Friedrich Kuhn, A. F. E. Langbein, W. A. Lindau, Thereſe aus dem Winkel, Guſtav Schilling, die Profeſſoren Haſſe, Haaſe, Herrmann ꝛc. hervorheben.

Im Jahre 1814 verſammelte ein Freiherr von Seckendorf wöchentlich eine Anzahl Dichter und Künſtler bei einfacher Bewirthung (Thee und Butterbrod) in ſeinem Hauſe. Es wurde deklamirt, vorgeleſen, geſprochen; etwas Ordentliches kam nicht zu Stande, da der Unternehmer der Leitung nicht gewachſen war. Doch war ein ſolcher Verein ſchon zu lange gewünſcht worden, um nicht gepflegt zu werden; man ſchloß ſich enger zuſammen, begann den Ort der Verſammlung bei den verheiratheten Mitgliedern wechſeln zu laſſen, der liebenswürdige und geiſtvolle Miniſter von Noſtitz (mit dem Dichternamen Arthur von Nordſtern) nahm ſich der Sache mit Vorliebe an, die Geſellſchaft erhielt eine, wenn auch zwangloſe, Form, die Frauen betheiligten ſich rege, vielleicht ſogar zu vorherrſchend, daran und es bildete ſich unter dem oben erwähnten, nüchternſten aller Namen, „Dichter-Thee", der Verein, welcher ſich ſpäter „Liederkreis" nannte und der, mag man auch immerhin ſeine Tendenz und ſein Gebahren weich, kraftlos und kindlich nennen, doch ſeit ſeinem Eingehen Dresden ohne jeden literariſch-künſtleriſchen Mittelpunkt gelaſſen hat, der ſich ihm entfernt an Bedeutung vergleichen könnte. Die Hauptſache war, daß die Leute ſich trefflich unterhielten, und wenn auch nach und nach die Geſellſchaft, nach Tieck's Ausſpruch, eine „Räucheranſtalt" wurde, „in die jedes Mitglied ſein Weihrauchfaß mitbrachte, um es vor den Worten des eben Vortragenden zu ſchwingen, jede Dame einen Lorbeerkranz hinter ihrem Stuhle verborgen hielt, um ihn zu einer etwa nöthigen Bekrönung bei der Hand zu haben", ſo war doch der „Liederkreis" ein Zirkel, der an gutem Ton, an Objecten der Converſation, Urbanität der Sitte, Zuſammenſetzung und geiſtigem Streben hoch über jeder

andern geſelligen Vereinigung Dresdens ſtand. Die feinſten Mittel der Unterhaltung ſtellten ſich ihm gern zur Verfügung, die italieniſchen Sänger ſangen, die beſten Künſtler muſizirten, die gründlichſten Gelehrten hielten hier Vorträge und es war der Geſellſchaft daher zu verzeihen, wenn ſie nach und nach die Allüren eines Areopages des guten Geſchmacks annahm.

Im Jahre 1817 fand Carl Maria Weber den Verein in ſeiner lebendigſten Entwickelung. Um den würdigen, trefflichen Präſidenten Arthur von Nordſtern gereiht, fand er den unermüdlichen, formgewandten Carl Theodor Winkler (Theodor Hell), der, obwohl unſchön von Aeußern, doch zu feſſeln und zu gewinnen verſtand, ihm aber anfangs ziemlich abgeneigt war; den ſeines Dichterwerthes ſehr bewußten, den kleinen Poetenfürſten ſpielenden Friedrich Kind, der eben ſein „Van Dyk's Landleben" mit einigem kritiſchen Lärm in die Welt geſetzt hatte; den Ueberſetzer der „Luſiade", F. A. Kuhn; den Verfaſſer der „Theorie des Luſtſpiels", Profeſſor Haſſe; den berühmten Archäologen und Beſitzer wahrhaft immenſen Wiſſens, Böttcher, welchem die „Abendzeitung" überdieß eine Reihe trefflicher, dramaturgiſch gelehrter Recenſionen verdankt; deſſen Jünger und ſpäteren Nachfolger, den Alterthumskenner H. A. Haaſe; den Hiſtoriker Aug. Ludw. Herrmann; Eduard Gehe, von dem das boshafte bon mot umlief, die Muſe ſelbſt habe ihm den Namen gegeben, indem ſie geſagt habe: Eduard geh!; den „deutſchen Petrarka" Carl Förſter und die Schriftſtellerin, Harfenſpielerin und Malerin, Thereſe aus dem Winkel, eine glühende Verehrerin der italieniſchen Oper, die unter der Chiffre C. Kritiken in die Abendzeitung zu ſchreiben pflegte und ſeine bitterſte Gegnerin wurde, und mehrere Andere.

Ab und zu wanderten Graf Kalkreuth, deſſen Vorträge durch eine häßliche, mutirende Stimme faſt unerträglich wurden; Malsburg, von dem Müllner ſagte: „er ſchwärmt allnächtlich und dichtet dann alltäglich", und an den, ſeiner undeutſchen Geſinnung wegen, E. M. Arndt ſchrieb: „Herrn von Malsburg, Schlechtgeboren"; der katholiſirende, ſtreng ariſtokratiſche Graf Löben (Iſidorus Orientalis), der ſeiner poetiſchen

Richtung nach zu Brentano und Arnim, seiner Gesinnung nach in den Liederkreis gehörte, und Andere.

Mehrere dieser Persönlichkeiten werden wir noch näher kennen zu lernen Gelegenheit haben.

Weber's amtliche Wirkungssphäre.

Nach dieser Umschau über die Lebens-Verhältnisse, die Kreise und die Persönlichkeiten, in denen Weber fortan verkehren sollte, denen er sich anzuschmiegen oder die er zu beherrschen hatte, die auf ihn, sein Wirken, sein Talent Einfluß zu üben, sich wechselseitig mit ihnen zu bedingen bestimmt waren, ist dem Leser auch noch ein Einblick in die Sphäre seiner amtlichen Thätigkeit mit den darin herrschenden und gehorchenden Individualitäten, zu gönnen. Es wird ihm leicht sein, die Wirkung der offen und geheim, amtlich und privatim in diesem Mikrokosmus thätigen Kräfte zu verfolgen und zu verstehen, wenn er sich der oben skizzirten historischen Entwickelung der Dresdener Oper und des Dresdener Publikums erinnern will. Bis zur Zeit der russischen und preußischen Occupation Sachsens hatte es, wie erwähnt, die Aufführung von Singspielen abgerechnet, eigentlich keine deutsche, sondern nur italienische Oper in Dresden gegeben. Die, in der erwähnten Zeit in der Luft schwebenden Ideen von nationaler Entwickelung in jeder Richtung, hatten auch die der Errichtung einer deutschen Oper in Dresden in Anregung kommen lassen, doch geschah nichts Positives zur Ausführung derselben. Erst nach Rückkehr des Königs nahmen die Grafen Carl und Heinrich Vitzthum, in ihren aufeinander folgenden Amtirungen als Intendanten des Theaters, sich des Gedankens mit großer Lebhaftigkeit wieder an, und, in ihren Bestrebungen vom Wunsche des großen Publikums getragen, brachten sie denselben, trotz des stillen Widerstandes des Grafen Einsiedel, der der Sache schon als Neuerung abhold war, die ihren Ursprung aus der Zeit der russisch-preußischen Herrschaft herleitete, und trotz der Adelspartei, welche das Institut schon seines deutschen Namens wegen und als Rivalin der „vornehmen Kunst" detestirte, endlich zur Ausführung und bewirkten die Berufung Weber's.

Diesem wurde die Schöpfung des neuen Instituts mit dem ausdrücklichen Bemerken übertragen, daß die Kräfte der Capelle demselben

zur Verfügung ständen, auch das Gesangspersonal, so weit es dafür geeignet sei, dabei zur Verwendung zu kommen und im Ganzen bei Beschaffung neuer Kräfte thunlichste Oekonomie zu walten habe.

Weber erkannte sehr bald, unter welchen erschwerenden Verhältnissen er zu wirken haben werde, daß die Gleichgültigkeit des Hofes, die Antipathie des Adels gegen die neue Kunstanstalt ihm unendliche Schwierigkeiten bereiten müsse, das ganze Personal der italienischen Oper, auf ihre alten Rechte und die Vorliebe von Oben gestützt, ihm als Gegner gegenüber stehe und ihn, außer eigner Kraft und der ausgedehntesten Erfahrung in solcher Thätigkeit, Nichts stütze, als die bescheidene Stimme des Publikums und das Vertrauen und die Zuneigung seines Chefs.

Er griff das wohl für die Meisten unüberwindlich schwere Schöpferwerk, in Gottes Namen, furchtlos und treu an.

Graf Heinrich Vitzthum.

Sein Chef aber war einer der klügsten, weitschauendsten und von Engherzigkeit freiesten Beamten, die der sächsische Staat jemals gehabt hat.

Lang und hager, von unvortheilhaftem Aeußeren, durch Schwerhörigkeit vielfach an Bethätigung seiner eifervollen Wirkenslust behindert, wie alle in dieser Form Leidende oft unumgänglich und wenig bequem im Verkehr, besaß er doch ein so seltenes Rechtsgefühl, so viel Fähigkeit zum Enthusiasmus für das Gute, daß Alle, die ihn näher kannten, mit Liebe und Verehrung an ihm hingen. Ohne Umschweife auf den Zweck gehend, fest von Charakter, Alles bei rechtem Namen nennend, konnte er in der damaligen hohen Gesellschaft Dresdens nur wenig Freunde zählen, unter denen sich Einsiedel auch nicht befand, dem Vitzthum's Anschauungen zu universal, sein Auftreten ihm gegenüber zu selbständig und zu wenig „leise“ war.

Das feste und energische Zusammenstehen der beiden furchtlosen Männer Vitzthum und Weber für eine von Oben her nicht besonders „favorisirte“ Sache, war dem Grafen Einsiedel ganz fatal. Er nahm, so oft er konnte, Gelegenheit, dieß Beiden durch That und Wort zu erkennen zu geben, und wählte das wirksamste Mittel, sie den Kopf nicht zu hoch heben zu lassen, indem er Weber's Collegen, den Capell-

meiſter der italieniſchen Oper, Francesco Morlacchi, und den italieniſchen Concertmeiſter Polledro, ſo viel immer in ſeinen vielvermögenden Kräften ſtand, begünſtigte.

Francesco Morlacchi.

Francesco Morlacchi aus Perugia, zwei Jahre älter als Weber, urſprünglich Violinſpieler, war ganz der Mann dazu, die ihm durch dieſe Verhältniſſe gebotenen Vortheile auszunutzen.

Caruſo und Mazzetti waren ſeine Lehrer im Geſange, Zingarelli zu Loretto unterrichtete ihn im Contrapunkt. Der berühmte Pater Mattei zu Bologna, der ſich für ihn lebhaft intereſſirte, ließ ihn unter ſeiner Leitung nochmals einen vollſtändigen Curſus der Compoſitionslehre durchmachen und veranlaßte ihn, in richtiger Würdigung des Emporblühens der Inſtrumental-Muſik, ungewöhnlich viel Inſtrumente ſelbſt ſpielen zu lernen. Er muſicirte fertig auf Violine, Piano, Clarinette, Flöte, Fagott, Waldhorn und Cello. Nichtsdeſtoweniger wurde ihm von den gründlichen deutſchen Componiſten ſtets Mangel an Kenntniß der eigentlichen Muſik-Wiſſenſchaft und der Inſtrumentation vorgeworfen. Als Dramatiker erſchien er zuerſt im Jahre 1807 mit „Il Poeta in campagna“ auf dem Florentiner, dann mit „Il Ritratto“ auf dem Veroneſer Theater. Parma, Mailand, Livorno und Rom beſtellten Opern bei dem aufblühenden Talente. Seine Opera buffa „La Principessa per ripiego“ und ſeine Opera seria „Le Danaidi“ hatten allenthalben in Italien ungemeinen Erfolg. Beſonderes Glück machte er durch eine brillante, für die Scala in Mailand geſchriebene lyriſche Scene „Saffo“, mit welcher die berühmte und ſchöne Sängerin Marcolini dann allenthalben das Publikum in großen italieniſchen Städten entzückte. Marie Marcolini war nicht undankbar, ſie wußte von dem jungen „Maeſtro“, der ſo ſangbar für ihren mächtigen Contra-Alt zu ſchreiben verſtand, an ihren hochgeſtellten Verwandten, den Miniſter Camillo Marcolini in Dresden, ſo viel Schönes zu berichten, daß, als Ignaz Schuſter, nach Seidelmann's Tode mit Arbeit überhäuft, eine Aſſiſtenz verlangte, Morlacchi 1810 nach Dresden berufen und 1811 als Capellmeiſter angeſtellt wurde. Vor dem Dresdener Theaterpublikum trat er zu Oſtern 1812 zuerſt mit einer prachtvoll ausgeſtatteten Oper „Raoul de Crequi“ auf, die in Italien,

ohne Kenntniß deutſchen Kunſtlebens, geſchrieben, den Zuhörern zumuthete, mit Balletmuſik geſchmückte Unmöglichkeiten ſchmackhaft zu finden. Sie fiel durch. Seine erſte Meſſe, die am Allerheiligen-Tage 1812 aufgeführt wurde, fanden ſelbſt die Verehrer Schuſter's und Seidelmann's zu wenig kirchlich und die Muſiker zu ungediegen gearbeitet. Gleiches Schickſal hatte ſein am 1. April 1814 aufgeführtes Miſerere für 3 Soloſtimmen, das eine Nachahmung des von Paleſtrina für die Sixtini'ſche Capelle in Rom componirten ſein ſollte; ſeine „Danaiden“ (Ende 1812) und die „Capricciosa pentita“ (Januar 1815), in der Kenner der italieniſchen Muſik allzuviel greifbare Anklänge an eine Anzahl weniger bekannter italieniſcher Meiſter finden wollten. Mehr Glück machte der „Barbier von Sevilla“ (Juni 1816), in dem man indeß Längen und Reminiscenzen an Paëſiello's Meiſterſtück gleiches Namens erkannte, und ſeine Paſſionsmuſik (Oſtern 1812), obwohl man letztere wieder der Compoſition gleichen Textes von Paëſiello ſehr ähnlich finden wollte.

Des ſehr geringen Erfolgs ſeiner Werke beim Publikum ungeachtet, gewann ſich Morlacchi die Gunſt des Hofes von Tag zu Tag mehr, den er durch eine kleine, für das Pillnitzer Schloßtheater 1816 geſchriebene Operette, „La Villanella rapita di Pirna“, in ſolches Entzücken ſetzte, daß gewiſſe Italianiſſimi unter den alten Hofherren von dem Werke nur mit ſchwelgeriſch hintenüber gelehntem Haupte, halb geſchloſſenen Augen und den Mund wie zum Schlürfen eines köſtlichen Getränkes gerundet, ſprachen. Ganz beſonderes Wohlgefallen zeigte aber der König ſelbſt an Morlacchi's Compoſitionen und ſogar auch an deſſen Individualität, wodurch der Miniſter Einſiedel, der ſelbſt für Kunſt ſo viel wie keine Wärme hatte, zum eifrigen Verehrer und Protektor des Italieners wurde, welchen die ganze Hofgeſellſchaft bald als ihren Mignon hegte.

Morlacchi, ein Zögling der Bologneſer Jeſuitenſchulen, war ein feiner, elegant ausſehender Italiener von viel Talent für das Machwerk, großem Fleiße, bedeutender Kenntniß der äußern Technik ſeiner Kunſt, die er leidenſchaftlich liebte. Sein ganzer Bildungsgang hatte ihm indeß die Aeußerung freier, gerader Männlichkeit geradezu un-

möglich gemacht. Seine Natur nöthigte ihn, sich, auch zur Erreichung des Nächstliegenden, mit der Hand zu Fassenden, der Intrigue zu bedienen, in deren Leitung und Führung er eine unglaubliche Gewandtheit besaß. Es war daher auch zum großen Theile Absichtlichkeit, daß er sich niemals, trotz dreißigjährigen Aufenthaltes in Deutschland, der deutschen Sprache ganz bemächtigte. Es gab ihm dieß Gelegenheit, Mißverständnisse plausibel zu machen. Vitzthum, der ihm auf's Aeußerste mißtraute und dem die unmännliche Katzenhaftigkeit des Schlauen antipathisch war, sandte ihm daher seine wichtigeren Weisungen fast stets in's Italienische übersetzt zu.

Mit seinem Mangel an Gradheit und Energie gingen auch die Schwächen seiner Direktionsform und seiner Orchesterleitung Hand in Hand. Sein Ohr war fein, sein Markiren präcis, aber er scheute sich energisch und kräftig eine Probe durchzubrechen und Fehler zu rügen und zog es vor, die Musiker mit Wiederholungen zu plagen, bis sie die Fehler selbst gewahr wurden.

Morlacchi beherrschte über vier Jahre lang so unumschränkt die Dresdener Capelle, daß ihm die 1816 erfolgte Anstellung des berühmten Schülers Paganini's, Giovanni Battista Polledro, als Concertmeister schon als eine Beeinträchtigung seiner Macht lästig erschien und diesem seine Feindschaft zuzog, bis das Auftauchen des gefährlicheren Gegners, Weber, ihn veranlaßte, den schwachen Mann auszusöhnen und ihn für die Reihen seiner Heerschaaren zu gewinnen.

Giov. Battista Polledro.

Zu diesen zählte sich auch, und zwar von freien Stücken, ein Deutscher, der Kirchencompositeur Franz Anton Schubert, ein tüchtiger Musiker, Schüler Naumann's und Schuster's, aber ein schwacher, eitler, nie aus Dresdens Mauern hinausgekommener, ganz im Ideenkreise der alten Dresdener italienischen Oper aufgewachsener, bejahrter Mann von veraltetem Geschmack, der es Weber nicht vergeben konnte, daß er zum Capellmeister bei der neu errichteten deutschen Oper ernannt worden war, eine Stellung, die er als ihm von Gottes und Rechts wegen gebührend betrachtete.

Franz Anton Schubert.

Merkwürdiger Weise sah dieser dagegen zwei Veteranen der großen, alten Musikzeit, zwei Männer mit italienischen Namen, in seinem

Heerlager als redliche Freunde erſcheinen. Es war dieß der würdige Luigi Baſſi und Franz Seconda. Baſſi, den der Umſtand unſterblich gemacht hat, daß Mozart ſeinen Don Juan für den trefflichen Baritoniſten ſchrieb, war 1815, nach einem ereignißreichen Lebenslaufe, in den Ruhehafen einer Anſtellung bei der Dresdener italieniſchen Oper eingelaufen. Der berühmte Künſtler hatte, obgleich faſt 50 Jahre alt und faſt ohne Stimme, durch die Nobleſſe ſeiner Geſten, die Feinheit ſeiner Komik und ſeine mimiſchen Talente, die Eleganz und Schönheit ſeines Vortrags, das Publikum in allen Schichten für ſich gewonnen. Es iſt Morlacchi's Verdienſt, die Verwerthung ſeiner immenſen Bühnenkenntniß und Erfahrung, ſeines Geſchmacks und Ordnertalents angebahnt zu haben, indem er 1816 ſeine Verwendung als Regiſſeur der italieniſchen Oper bewirkte. Luigi Baſſi. Franz Seconda.

Der alte Franz Seconda, der 40 Jahre lang als Impreſario zwiſchen Leipzig und Dresden mit ſeiner Truppe hin und her wandernd, den vierten Theil ſeines Lebens auf der Landſtraße ſich mit zeternden Schauſpielerinnen, ſchimpfenden Fuhrleuten, hochmüthigen Comödianten herumgeſchlagen hatte, der von den Ruſſen als Spion von Leipzig nach Dresden geſchleppt worden war und deſſen Contrakt ſie annullirt hatten, war, bei Organiſation des Hoftheaters 1815, zum Oekonomen deſſelben gemacht worden. Er war der Mann der Reminiscenz, ſelbſt halb verwundert in die neue Zeit herüberragend. Mit Stutzperrücke, Schnallenſchuh und Kniehoſe ſah man den kleinen, alten Herrn in Wind und Wetter täglich nach dem Theater, ſeiner Welt, ſeinem Alles, wandern. Bekannt und intim mit Kammerfrauen und Kammerdienern, ſervil und grob, je nachdem das Gnadenlicht diejenigen umſchimmerte, mit denen er verkehrte, zum Typus eines ſächſiſchen Subalternbeamten damaliger Zeit geworden, galt er für einen einflußreichen, wohl gelittenen Mann.

Dieſe beiden, ungemein verſchiedenen Männer näherten ſich Weber auch aus verſchiedenen Motiven, beide aber reichten ihm und ſeinem redlichen Streben, wieder aus verſchiedenen Gründen, den ſtarken Stab ihrer Perſonalkenntniß und Ortserfahrung zur kräftigen Stütze.

Personal der deutschen Oper.

Als Material, aus dem Weber seine neue Schöpfung herausbilden sollte, war ihm zunächst das recitirende Personal des deutschen Schau- und Singspiels gegeben, das, auf besonders dazu einzuholenden Befehl, durch die Mitglieder der italienischen Oper ergänzt werden durfte. Das erstere bestand größtentheils aus guten und erträglichen Schauspielern und Schauspielerinnen, die, nach damaliger Sitte, zum Theil musikalisch recht wohl zur Verwendung im Singspiel geschult waren, aber zur Durchführung größerer Opernparthien weder die physischen noch psychischen Mittel, noch auch die nöthige Uebung besaßen. Weber sah sich daher, ein guter Feldherr, an der Spitze einer, vom besten Willen und Vertrauen zu ihm beseelten Armee, der aber die tüchtigen Waffen fehlen.

Als Soprane und Alte standen ihm Frau von Biedenfeld, eine etwas abgesungene, vormals brave Künstlerin, Fräulein Hunt, eine Dame mit rein italienischer Schule, Madame Mitsch, eine durchaus ungefällige Sängerin, zwei sehr junge, wenn auch talentvolle Schwestern, Emilie und Julie Zucker, und die üppige Wilhelmine Schubert zu Gebot, von denen, außer Frau von Biedenfeld und Fräulein Hunt, noch keine eine eigentliche Opernparthie gesungen hatte. Ungern trat, wenigstens anfangs, zur Aushülfe die treffliche, mit lieblicher, gut geschulter Stimme begabte, aber sehr unreif deutsch sprechende Sandrini für Sopranparthien ein; Caroline Beuelli entwickelte sich eben zur anziehenden Sängerin. Als Tenoristen hatte er den mit schöner, sympathischer Stimme begabten, aber als Schauspieler fast unbrauchbaren Bergmann, den schreienden und detonirenden, aber gut spielenden Wilhelmi und den kaum singenden, aber um das Institut sehr verdienten Regisseur bei der deutschen Oper, Hellwig; als Bassisten Geiling und Toussaint, die auch kaum jemals in wirklichen Opern mitgewirkt hatten. Der alternde Joh. Alois Mitsch, dem wir öfter zu begegnen Gelegenheit haben werden, sang mit gebrochener Stimme und großer technischer Meisterschaft, aber ohne jegliches dramatische Talent, bald Tenor-, bald Bariton-Parthien in der italienischen und deutschen Oper.

Es geht hieraus hervor, wie gewagt, ja kühn, Weber's Unter-

nehmen war, mit dieſen ſchwachen, undisciplinirten, jungen und unſcheinbaren Streitkräften gegen das glänzende, feſtbegründete Inſtitut der italieniſchen Oper, das über einen Benincaſa, Decavanti, Saſſaroli, Tibaldi, die Funk verfügte, blos im Vertrauen auf ſeine organiſatoriſchen Talente und die Hülfe zu Felde zu ziehen, die er ſich vom Erwachen des Nationalgeiſtes zu Gunſten der deutſchen Oper verſprach.

Mit Morlacchi gleich geſtellt war Weber allenthalben in Bezug auf die Benutzung der vorhandenen Kräfte der Inſtrumental-Muſik, die zu den eminenteſten Europas gehörten. Um einen Ueberblick über dieſe Kräfte zu geben, und da es in mancher andern Hinſicht (wie z. B. auf Gehalte, Zahlen, Beſetzungen ꝛc.) intereſſant ſein dürfte, den Beſtand und das Perſonal der K. Sächſ. Capelle zu Anfang des Jahres 1817 kennen zu lernen, endlich weil im Verlauf dieſer Mittheilungen öfter Bezug darauf zu nehmen ſein wird, geben wir nachſtehend den Etat derſelben genau nach den Akten des Theaters:

Perſonal- und Beſoldungs-Etat

Etat der Capelle.

für die K. muſikal. Capelle und das Orcheſter.

Funktion.	Name.	Jahres-Gehalt. Thlr.	Gr.	Pf.	Anmerkungen.
Capellmeiſter.	Franz Morlacchi	1500	—	—	
Muſikdirektor der deutſchen Oper.	Karl Maria von Weber	1300	—	—	
Kirchen-Compoſiteur.	Franz Anton Schubert	1000	—	—	Mit der Verbindlichkeit, ſich abwechſelnd und beſonders bei Abhaltung der Capellmeiſter, der Direktion der Opern zu unterziehen.
Muſik-Meiſter.	Derſelbe	200	—	—	
Concert-Meiſter	Giovanni Battiſta Polledro	1500	—	—	
		5700	—	—	Latus I.

Funktion.	Name.	Jahres-Gehalt. Thlr.	Sgr.	Pf.	Anmerkungen.
Kammermuſici.					
Violiniſt.	Karl Gottfried Dietſch	600	—	—	
„	Johann Gottlob Scholz	500	—	—	
„	Franz Karl Hunt	500	—	—	
„	Franz Dunkel	450	—	—	Componiſt.
„	Anton Schmiedel	450	—	—	Concertſpieler.
„	Johann Gottlob Limberg	450	—	—	
„	Ludwig Liez	600	—	—	
„	Auguſt Wenzel	400	—	—	
„	Johann Friedrich Caſtelli	400	—	—	
„	Karl Kühnel	300	—	—	
„	Karl Gotthelf v. der Ahée	300	—	—	
„	Karl Sedelmeyer	300	—	—	
„	Karl Schmidt	300	—	—	
„	Karl Peſchke	300	—	—	
„	Karl Gottlob Taſchenberg	300	—	—	
„	Franz Morgenroth	300	—	—	Concertſpieler.
„	Anton Haenſel	200	—	—	
„	Moritz Hauptmann	150	—	—	Componiſt.
„	Auguſt Lind	150	—	—	
„	Moritz Salomo	150	—	—	
Bratſchiſt.	Chriſtian Benjamin Frenzel	450	—	—	
„	Joſeph Schubert	450	—	—	Componiſt.
„	Franz Pohlandt	500	—	—	Concertſpieler.
„	Johann Gottlieb Liſting	450	—	—	
„	Anton Rottmeyer	450	—	—	
Violoncelliſt.	Karl Wilhelm Höckner	450	—	—	
„	Johann Eißert	500	—	—	
„	Johann Friedrich Dotzauer	500	—	—	Concertſpieler.
„	Xaver Piſchel	300	—	—	
„	Friedrich Auguſt Kummer, der Jüngere	300	—	—	
Contrabaſſiſt.	Anton Schubert	500	—	—	
„	Karl Gottfried Kummer	400	—	—	
„	Johann Gottlob Peſchke	400	—	—	
„	Heinrich Salomon	300	—	—	
„	Joſeph Beſozzi	150	—	—	
Flötiſt.	Friedrich Götzel	600	—	—	Concertſpieler.
„	Johann Friedrich Prinz	800	—	—	Concertſpieler.
„	Gotthelf Steudel	300	—	—	
„	Chriſtian Friedrich Gerhardt	200	—	—	
„	— — —	150	—	—	Die 5. Flötiſtenſtelle iſt noch zu beſetzen.
Oboiſt.	Friedrich Auguſt Kummer, der Aeltere	500	—	—	
		15750	—	—	Latus II.

Funktion.	Name.	Jahres-Gehalt. Thlr.	Sgr.	Pf.	Anmerkungen.
Oboist.	Karl Gustav Dietze	300	—	—	
„	Christian Ludwig Taschenberg	200	—	—	
„	Karl Heinrich Scheibel	200	—	—	
„	Karl Gotthelf Kummer	150	—	—	Concertspieler.
Clarinettist.	Johann Traugott Rothe	600	—	—	Concertspieler.
„	Gottlob Rothe	450	—	—	Concertspieler.
„	Christoph Gäbler	350	—	—	
„	Johann Gottlieb Lauterbach	200	—	—	
„	Gottlieb Cotta	150	—	—	Concertspieler.
Waldhornist.	Karl Haudeck	500	—	—	
„	Christian Gottlob Fischer	300	—	—	
„	August Haase	300	—	—	Concertspieler.
„	Karl Gottlob Kretzschmar	200	—	—	
„	Karl Gottlob Listing, der Jüngere	200	—	—	
„	Ludwig Haase	150	—	—	
Fagottist.	Franz Schmidt	600	—	—	Concertspieler.
„	Heinrich August Kummer	400	—	—	
„	Gottlob Peschel	400	—	—	
„	Adolph Wilhelm Bergk	200	—	—	
„	Sebastian Böhmer	200	—	—	
Trompeter.	Johann George Klemm	250	—	—	
„	Karl Friedrich Grimmer	150	—	—	
I. Hof-Organist.	— — —	500	—	—	Ist noch zu besetzen.
II. „	Ignaz Schubert	450	—	—	
Hof-Orgelbauer.	Joh. Friedrich Treubluth	240	—	—	
Hof-Orgelbauer-Adjunct.	Andreas Uthe	180	—	—	
Clavierstimmer.	Joh. Wilh. Gräbner	228	—	—	Wogegen die besondere Bezahlung der Reparaturen wegfällt.
Instrumentmacher.	Anton Haensel	100	—	—	
Hof-Notist.	George Kremmler	325	—	—	gegen Wegfall der zeitherigen Bezahlung der für die Oper und den Kammerdienst gefertigten Arbeiten.
„	Johann Christoph Beck	325	—	—	
„	Christian Gottlieb Böhme	250	—	—	
„	Adolph Gutmacher	250	—	—	
		9298	—	—	Latus III.

Funktion.	Name.	Jahres-Gehalt. Thlr.	Gr.	Pf.	Anmerkungen.
		200	—	—	Canzlei-Aufwand wegen der Notisten-Expedition und der Schreibe-Materialien. Werden auf Quittung des Hofmarschalls in monatlichen Raten verabfolgt.
Capelldiener.	Karl Seiler	300	—	—	Wogegen die besondere Bezahlung für die sogenannten Extra-Dienste wegfällt.
Calcant.	Karl Heinrich Schlächter	100	—	—	
"	Anton Naumann	100	—	—	
		700	—	—	Latus IV.
		9298	—	—	" III.
		15750	—	—	" II.
		5700	—	—	" I.
		31448	—	—	Sa. Sar.

Dresden, am 14. Dezember 1816.

(L. S.) (gez.) Vitzthum.

So klein der vorstehende, aus der Vogelperspektive einer fortgeschrittenen Zeit, die auch in Dresden ja so viel zum Guten verändert hat, gezeichnete Grundriß der Dresdener Gesellschaft im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts ist, so flüchtig skizzirt das Charakterbild des Dresdener Volkes, des Publikums in seiner Entwickelung durch geographische und historische Einwirkungen erscheinen, so sehr die Schilderung der Einrichtungen, Verhältnisse und Persönlichkeiten die Spuren der mannigfachen Behinderungen tragen mag, durch die sich der Verfasser bei seiner Arbeit beeinflußt sah, so wird doch das dadurch gewährte Gesammtbild der Sphäre, in der Weber zu leben

und zu ſchaffen hatte, und der Kräfte, die darin offen und geheim wirkten, deutlich genug ſein, um als erläuternder und hervorhebender Hintergrund für die Ereigniſſe zu dienen, welche die nachfolgende Darſtellung mittheilt.

Siebzehnter Abſchnitt.

Das neue Amt.

Noch in Berlin entſtanden gegen Schluß des Jahres 1816 in eigenthümlichem Gegenſatze zu den Einwirkungen des damals von Weber ſpeciell gepflegten Verkehrs mit den Romantikern E. T. A. Hoffmann und Fouqué, und dem geiſtvollen Criminaliſten Hitzig, welchen Vorarbeiten zu einer Biographie Chamiſſo's beſchäftigten, die lieblichen, originellen, echten Humors vollen, melodiöſen und doch jetzt faſt vergeſſenen Volkslieder: „Ach Berlin, ich muß dich laſſen", „So geht es in Schnitzelputzhäuſel", „Tra ri ro, der Sommer der iſt do", „S'iſt nichts mit den alten Weibern", und vor allem das ſüßer Minne volle „Ich hab mir eins erwählet"; letzteres unter Benutzung einer, ſpäter in dem „Huit pièces à quatre mains" variirten und durch dieſe bekannter gewordenen, reizenden Melodie. Am 12. Januar 1817 verließ Weber Berlin und traf am 13. Abends in Dresden ein. Er ſchreibt noch in der Nacht an Caroline:

„Gott grüße dich und ſegne meinen Einzug in Dresden. Es war mir ganz ſeltſam zu Muthe als ich den Berg herunter fuhr und die Stadt vor mir liegen ſah, in deren Mauern ich einen feſten Stützpunkt für mein ganzes Leben ſuchen muß. Gott gebe ſeinen Segen dazu und was an mir liegt ſoll geſchehen ſo viel in meinen Kräften ſteht und mein treuer Mucks wird gewiß in meinem ſtillen Hauſe mich allen Verdruß überſehen und vergeſſen machen, der mir in der Kunſt- und Geſchäfts Welt allenfalls begegnen kann. Nicht wahr meine geliebte Lina? ꝛc."

Kammermuſikus Schmiedel.

Den erſten Abend im Orte ſeiner neuen Wirkungsſphäre brachte Weber bei dem, ihm von früher her ſchon bekannten Kammermuſikus Schmiedel zu. Dieſe eigenthümliche Individualität wurde in einer für die damalige Dresdener Lebensform ſehr charakteriſtiſchen Weiſe durch die Verhältniſſe über die Bedeutung ſeiner Stellung erhoben. Schmiedel war nämlich der Bruder des Kammerdieners des Königs, dem der Volksmund einen großen Einfluß bei Hofe zuſchrieb; er ſelbſt eine ſehr originelle Erſcheinung, große Geſtalt mit groben Zügen, dicker dunkelbrauner Perrücke, Brille mit großen runden Gläſern, den Hut ſtets weit nach hinten auf dem Kopfe. Er perſonifizirte den Typus des damaligen Dresdener niedern Hofbeamten bis in die kleinſten Züge. Leiſetretend, jede Handlung nur nach dem Wohlgefallen beurtheilend, die ſie „oben“ finden werde, Armſeligkeiten zum Mittelpunkt des Daſeins geſtaltend, anmaßlich wo er ſchwerer als Andere wog, dabei aber ſo oft möglich vor Devotion erſterbend, gab der wackere Muſikus gutmüthig, durch Wort und Beiſpiel, Weber den Faden in die Hand, der ihn in den Maulwurfsgängen leiten ſollte, welche, Schmiedels Anſicht nach, allein zu einer völlig conſolidirten Stellung führen konnten. Er befreite ſich übrigens in anerkennenswerther Weiſe in ſo weit von der Stimmung, zu der die tonangebende Gabel in des Miniſters Einſiedel Schreibtiſche lag, daß er eine werkthätige Freundſchaft für Weber faßte und — zeigte. —

Weber's erſte Wohnung in Dresden.

Er vermittelte auch das Finden einer freundlichen Wohnung, die Weber, ein warmer Freund geordneter Häuslichkeit, ſchon in den nächſten Tagen nach ſeiner Ankunft beziehen konnte. Im italieniſchen Dörfchen, allen älteren Dresdnern noch erinnerlich, dicht an den Wall geſchmiegt, der ſich damals noch bis auf die Stelle erſtreckte, welche jetzt der weſtliche Flügel des Muſeums einnimmt, lag ein kleines, gelb angeſtrichenes Häuschen. Den Hof deſſelben ſchloß ein ſchwarzes Gitter ab. Tiefer Frieden umgab den Ort, an dem ſelten ein Wagen vorüberrollte. Die dunkle Kaſtanienallee, die ſich vom Zwinger bis faſt zum Theater hinzog und in welche die Eingangsrampe des Häuschens mündete, belebte ſich nur Abends nach dem Schluß des Theaters,

das dann seine Zuschauer, in hungrige Gäste verwandelt, in die kleinen lauschigen Restaurationen des „italienischen Dörfchens“ sandte.

„Italienisches Dörfchen“ aber hieß eine Anzahl kleiner Häuser mit kleinen, traulichen Gärten daran, die zwischen Zwinger und Theater gelegen, aus den Hütten der italienischen Bauleute entstanden waren, welche Chiaveri zum Bau der katholischen Kirche nach Dresden berufen hatte. Auch das Häuschen, das Weber bewohnte, gehörte zu diesem „italienischen Dörfchen“ und war Eigenthum der Schwester des 1814 verstorbenen Foligneser Castraten Ceccarelli, einer alten, pedantisch saubern, feinen Dame. Die kleinen, stillen, sonnigen Räume behagten Weber. Bald stand sein Flügel mitten im größten der Zimmer, das 20 Fuß im Quadrat groß, 8 Fuß hoch war. Einfache Möbel standen an den Wänden, welche Porträts berühmter Männer und eine kleine Handbibliothek bedeckten. Am Nordfenster des Arbeitszimmers stand ein mit weißer Oelfarbe angestrichener Schreibtisch, der fast nur Musikalien enthielt. Weber liebte Teppiche und bedeckte alle Fußböden damit, weil er, wie alle feinbesaiteten Organismen, das Geräusch des Fußtrittes haßte. So war er auf die Zeit hin junggesellenmäßig, aber sorgsam heimisch gemacht, während deren er sich das Nest baute, in dem er stattlich und behaglich mit seinem theuern Weibe, als „Haupt eines Hausstandes“, hausen wollte. Ein Diener wurde angenommen und der Styl des Lebens nach dem Maßstabe bemessen, den ihm seine neue Stellung gab. Weber schildert seine Häuslichkeit in einem Briefe an Caroline:

„Den 26. Januar 1817.

„ꝛc. Dieses*) bin ich nun schon so gewohnt, daß ich ganze Tage in Schuh und Strümpfen herum laufe, und mich ohne Aerger darin sehe, ja ich glaube gar ich kriege am Ende noch Waden, das wäre ein starkes Stück, gelt Mucks? übrigens thäte ich dir doch wohl manchmal gefallen, denn ich sehe wenigstens gehörig ordentlich aus mit meinem Zeckigen Hut, mit der sächsischen Kokarde unter dem Arme. Mein Bedienter scheint ein recht guter stiller Kerl zu sein, den ich frei-

*) In Gala angekleidet sein. D. Verf.

lich erſt abrichten muß, aber reinlich und ordentlich hält er alles. Nun laße dir mein Quartier beſchreiben, ich wohne im ſogenannten italieniſchen Dörfchen Nr. 30. Man kömmt durch ein kleines Thor in ein kleines Gärtchen, dann ins Haus, links eine hübſche Stube und Kabinet, par terre, wo alle hinein geführt werden, die mich ſprechen wollen. Daneben die Bedientenſtube, Holzlager ꝛc. eine kleine Treppe hinauf ebenfalls links, mein Schlafſtübchen ganz klein mit einem Miniatur Oefelchen. ein kleines Vorzimmerchen und eine Wohnſtube, worin mein grauer Teppich an meinem Schreibtiſche, und mein liebes Geſticktes von dir vor dem Sopha liegt. alles ſehr klein, aber ungemein nett und gut möblirt. auch mit Teppig. freilich kein Hotho'ſcher, aber doch gut. Aus der kleinen Kaffeemaſchine die ich von dir eingetauſcht habe, trinke ich alle Morgen, und ſo umgiebt mich überall die Erinnerung an dich, meine vielgeliebte Lina, als meine ſchönſte und einzige Freude. Von Beſuchern bin ich natürlich beſtürmt, da alles ſich bei dem neuen kgl. Direktor ein Bildchen einlegen will. Meine Proben gehen recht ſchön vorwärts und Donnerstag d. 30. magſt du nur von 6 bis 8 Uhr deinem Mucks den Daumen halten, denn es iſt die erſte Vorſtellung vom Joſeph, das wird mir wohl auch ſo bald keiner nachmachen, mit 11 Proben im Ganzen dieſe Oper aus Nichts zu erſchaffen, und du ſollteſt ſehen wie brav die Choriſten ſchon ſpielen. Nun ich hoffe Ehre damit einzulegen. die 2. Oper ſoll das Waiſenhaus und die vornehmen Wirthe ſein. In meinem nächſten Brief ſollſt du brühwarm den Erfolg des Joſeph wiſſen. ꝛc."

Faſt der erſte Menſch, der Weber's neu geſchaffene Häuslichkeit betrat, war Francesco Morlacchi, der kaum von Weber's Ankunft gehört hatte, als er, gewandt und fein, eilte, ihm den erſten Beſuch zu machen. Das mit dem Maeſtro, der damals faſt gar kein Deutſch und nur unbeholfen Franzöſiſch ſprach, geradebrechte Geſpräch, ließ in Weber nicht den Eindruck des Erſtaunens zurück, daß ſein College, nach ſechsjährigem Aufenthalte in Deutſchland, die Landesſprache faſt gar nicht kenne, ſondern veranlaßte ihn, ſofort einen Lehrer anzunehmen und dem Italieniſchen, das er ſchon verſtand, ſo eifrig obzuliegen, daß

er in wenig Monaten sich auch geläufig in dieser Dresdener Hofsprache ausdrückte.

Schnell knüpften sich durch Weber's praktische Gewohnheit, gleich in den ersten Tagen seines Aufenthalts in einer Stadt eine große Anzahl Besuche zu machen, Briefe abzugeben und Bekanntschaften zu erneuern, die zum Theil schon früher angebahnten Verbindungen mit bedeutenden Persönlichkeiten der Stadt, dem berühmten Archäologen Böttcher, Friedrich Kind, dem in der Blüthe seines Ruhms stehenden, eben so liebenswürdigen als geschickten Maler Gerhardt von Kügelgen, dem Sänger Miksch und Anderen.

Es war ihm bei seiner Meldung bei seinem Chef, Grafen Vitzthum, dem er sich mit der ganzen Wärme der Dankbarkeit, die er diesem trefflichen Manne schuldete, und allem Eifer für sein neues Amt näherte, eine gewisse, unerklärliche Verlegenheit des Grafen nicht entgangen, die derselbe durch fast übergroße Freundlichkeit zu verdecken strebte.

(Erste Täuschungen im neuen Amte.)

Das Räthsel sollte ihm bald in peinlichster Weise gelöst werden, die dem ehrlichen Manne zugleich die ganze Schlüpfrigkeit des Bodens, auf den er hier trat, das häßlich Irisirende der Charaktere höchst einflußreicher Persönlichkeiten, und die Natur der Mittel, die man anzuwenden entschlossen schien, um sein Wirken möglichst „unschädlich" zu machen, in fast erschreckender Weise enthüllte.

Sein alter, ihm von Prag her lieber Freund, Luigi Bassi, jetzt Regisseur der Oper in Dresden, brach gleich, nachdem er ihn auf's Herzlichste begrüßt, in Schmähungen darüber aus, „daß sein lieber „Capellmeister" dem Einflusse dieses .... Morlacchi preisgegeben worden sei" und fügte hinzu, „daß er nicht begreife, wie Weber sich zur Annahme einer solchen Stellung habe herbeilassen können". Weber hörte diese Exclamationen erstaunt und sagte dem Erzürnten, daß davon keine Rede sein könne, denn die ganze Verhandlung zwischen ihm und Vitzthum sei wegen einer k. sächs. Capellmeisterstelle gepflogen worden, nur eine solche habe er angenommen und so sei er Capellmeister wie jener und ihm vollkommen coordinirt. „Sie irren", rief ihm Bassi zu, „nicht darauf kommt es an, um was der

Graf mit Ihnen verhandelte, den man höhern Orts in dieser Sache wahrscheinlich desavouiren wird, sondern was in Ihrem Anstellungs-Rescripte steht, und das ist, daß Sie Nichts mehr und Nichts weniger sind als „Musikdirektor" der deutschen Oper."

Weber war empört, ungläubig und erstaunt in gleichem Maße, hörte sogleich mit dem Auspacken seiner Effekten auf, entschlossen, sofort wieder abzureisen, wenn es sich bestätige, daß man ihm, dem Wortlaute und Geiste aller Verhandlungen hohnsprechend, Rang und Stellung heimlicher Weise habe eskamotiren wollen, und eilte zum Grafen Vitzthum in's Theater, um diese Erklärung ohne Weiteres abzugeben. Dieser bestätigte ihm betrübt die Thatsache, daß das Cabinetsrescript anders laute, als nach den Verhandlungen zu erwarten gewesen wäre, beschwor ihn aber, unter allen Umständen, um seiner (des Grafen Vitzthum) und der Kunst willen, zu bleiben, da es ihm wohl gelingen werde, Alles bald in's rechte Gleis zu führen. Ohne einen bestimmten Entschluß fassen zu können, verließ Weber den Grafen. Schon am andern Morgen suchte ihn dieser mit Schmiedel und Bassi wieder auf. Neues Bestürmen, neue Erklärung, dem Italiener subordinirt nicht dienen zu können und zu dürfen! Da denselben Vormittag Weber's Präsentation vor dem Personale angeordnet war, so gab Weber endlich, um den Grafen einigermaßen zu beruhigen, nach, daß er sich, um der Sache der deutschen Oper willen, unter allen Verhältnissen dazu verstehen wolle, die Maßnahmen zu deren Schöpfung so lange zu leiten, bis sich ein anderer „Musikdirektor" gefunden habe. Sei es bis dahin, und spätestens in einem Jahre, nicht gelungen, seine Stellung der Morlacchi's völlig zu coordiniren, so erkläre er im Voraus, dieselbe ohne Weiteres niederlegen zu wollen.

Vorstellung des neuen „Musikdirektors".

Der Graf ging hierauf ein und stellte ihn auf eigene Verantwortlichkeit dem versammelten Personale feierlichst als den neu angestellten „Capellmeister"*) und „Musikdirektor" der deutschen Oper vor, indem er hinzufügte, daß man Seiten des Personals erkennen

*) Diese Bezeichnung wurde aber nicht mit in dem über die Handlung aufgenommenen Protokoll gebraucht. D. Verf.

möge, welchen Werth man höhern Orts theils auf Errichtung der deutschen Oper lege, theils wie sehr man die Wahl des Personals im Auge habe, da man bemüht gewesen sei, einen so ausgezeichneten Mann an die Spitze derselben zu stellen. Weber war kein Redner, er fühlte sich der Masse gegenüber beengt, ergriff aber doch, wohl erkennend, daß es hier gelte, Respekt einzuflößen und, im Gegensatze zu den ihn begrüßenden unklaren und schleichenden Verhältnissen, recht bestimmt und offen aufzutreten, das Wort, bat freundlich und warm um das Vertrauen des Personals und sicherte ihm die lebendigste Vertretung seiner Interessen und seinen Schutz zu. Er schloß aber mit der in diesen leisen Kreisen noch nie gehörten kräftigen Klausel: „dagegen erwarte ich aber auch, als Ihr Vorgesetzter, Ihren unbedingten Gehorsam, ich werde gerecht aber auch, ohne Ansehen der Person, gegen Jeden, am Meisten gegen mich selbst, unerbittlich streng sein."

Diese Worte klangen dem verwöhnten Personale, das, Generationen lang, von seinen Vorgesetzten nur Wünsche gehört hatte, wie das Pfeifen einer geschwungenen Geißel und stimmten zwei Dritttheile desselben gegen ihn, obwohl man ihn, dem Institute und ihm gratulirend umdrängte und um seine Geneigtheit bat. Am feindlichsten gegen ihn äußerten sich beim Herausgehen aus dem Probesaal, wo die Vorstellung stattgefunden hatte, die beiden Clarinettisten Gebrüder Rothe, die fast offen Widerstand gegen den jungen, naseweisen „Musikdirektor" predigten. So hätte doch noch nicht der berühmteste Capellmeister mit der berühmten Capelle gesprochen! Wunderlicher Weise wurden diese beiden verdienstvollen Musiker, die zugleich die beiden ersten Clarinettisten waren, die in der Dresdener Capelle fungirten, später seine wärmsten Verehrer und Freunde.

Nach der Vorstellung schreibt Weber an Caroline:

„ɔc. Das Ende meines Briefes (Nr. 18) den ich heut früh um 11 Uhr abschickte, mag dich wohl etwas beunruhigt haben, ich muß mir daher wenigstens den Trost gönnen, dir auch sogleich zu schreiben, daß Alles wieder beigelegt ist, und meine gezeigte Entschlossenheit ihre gute Wirkung nicht verfehlt hat. Sie sehen daß sie es mit einem Manne

zu thun haben, mit dem man nicht ſpielen und ſpaßen kann, ſondern der feſt und untadelhaft handelt und nicht und nirgends um ſeine Exiſtenz verlegen zu ſein braucht. ꝛc. Somit iſt der erſte Schritt gethan, der Graf verſicherte mir noch einmal heilig, binnen wenig Monaten werde meine Anſtellung als Capellmeiſter auf Lebenszeit reſolvirt ſein und ſomit lege ich Alles in Gottes Hände. ꝛc."

Die Erſcheinung Weber's bei dieſer denkwürdigen Vorſtellung lebt noch deutlich in der Erinnerung einiger alter Mitglieder der Capelle. Er erſchien als kleiner, ſchmalbrüſtiger Mann mit etwas langen Armen, ſchmalem, ſehr blaſſem Geſicht, aus dem ſehr lebhafte Augen unter einer ſtarken Brille vorblitzten. Den meiſt ernſten Mund umſpielte, wenn er freundlich ſprach, ein wahrhaft bezauberndes Lächeln, und bei Momenten, die ihn ergriffen, neigte er den Kopf leicht auf die Seite, was den ſtarren Zügen etwas Weiches und Lauſchendes verlieh. Er war in einen blauen Frack mit blanken Knöpfen, eng anliegenden Beinkleidern und Suwarowſtiefeln mit Quaſten gekleidet. Ein ſtets tadellos-ſauberes, weißes Halstuch mit geſtickten Zipfeln, in denen eine ſchöne Brillantnadel ſteckte, umgab den Hals. Ueber All dem trug er einen löwengelben Mantel mit mehreren Kragen und einen runden, aber etwas breiten Hut. Nichts an ihm zeigte das Beſtreben, den Künſtler kund zu geben. Es war leicht, Weber auf der Straße oder im Salon zu überſehen, einmal bemerkt, feſſelte er aber durch die Feinheit und geiſtige Eleganz ſeiner Erſcheinung mit faſt magnetiſcher Kraft.

In conſequenter Verfolgung ſeines guten Rechts richtete er, um Nichts zu verſäumen, den nachſtehenden charaktervollen Brief an den Grafen Vitzthum:

„Dresden den 23. Januar 1817.

„Ich halte es meiner Pflicht gemäß Ew. Hochgeboren nochmals ſchriftlich vorzutragen, was ich bereits mündlich die Ehre hatte Hochdemſelben auszuſprechen, damit ich die Beruhigung fühlen kann, das was mir zukam in ſeinem ganzen Umfange erfüllt zu haben.

„Ich hoffe ganz im Geiſte der anerkannteſten Huld, Güte, Gerechtigkeits- und Kunſtliebe unſres allergnädigſten Monarchen zu fühlen, wenn ich mich zu glauben unterſtehe, daß bei einer neu zu gründenden vaterländiſchen Kunſtanſtalt es hauptſächlich auch darauf ankomme, ihr die Achtung der öffentlichen Meinung zu ſichern, indem durch das ehrende Beiſpiel von Oben ſchon jeder Verſuch auf den ehrenvollen Geſichtspunkt gehoben wird, der allein ein Streben und künſtleriſches Vorwärtsſchreiten möglich macht. Die öffentliche Meinung hat darin nur den Maßſtab der Vergleichung. Sie mißt nach dem was für andere Kunſtanſtalten geſchehen, den Werth der neuen, daß Dieſes unmittelbar dann auch auf die dabei Beſchäftigten einwirkt, iſt klar.

„Aus dieſer einfachen Anſicht geht hervor, daß die Art und Weiſe in der der Repräſentant des Ganzen, der jeweilige Leiter der Oper, im Verhältniß zu ſeinen Kunſtcollegen ſteht, auch die Ehrenſtufe beſtimmt, die Er durch die Anſtalt und die Anſtalt durch ihn erhält. Von dieſer Anſicht von jeher erfüllt, ging meine Hoffnung dahin, als Königl. Capellmeiſter die Leitung der deutſchen Oper zu übernehmen. Hieraus entſpringt von ſelbſt collegialiſche Aushülfe im Falle der Nothwendigkeit bei jeder andern Art des Allerhöchſten muſikaliſchen oder theatraliſchen Dienſtes; ohne dieſes tritt blos ein ſubordinirtes Subſtitutum ein, welches dem Beiſpiel aller Hofcapellen entgegen iſt, und nach den Begriffen von Künſtler-Ehre, die in der Welt feſtgeſtellt, Jedem Künſtler heilig ſein müſſen, mir durchaus unannehmbar ſein muß. Ja, ich würde mich der Ehre unwürdig halten, ein Königl. Diener zu ſein, wenn ich anders denken, fühlen und handeln könnte, als es mir nicht nur die deutſche Kunſt, ſondern die Kunſt aller Zeiten und Orte gebietet.

„Es geht alſo meine Bitte an Ew. Hochgeboren dahin, die Hoffnung zu erfüllen, die ich, vermöge früherer Unterhandlungen, zu hegen berechtigt zu ſein glaube, um ſo mehr als alle Künſtler, die auf ähnliche Art auf ein Jahr in Königl. Dienſte zu treten das Glück hatten, ſogleich mit Titel und Vorrechten begabt wurden, die ihnen ſpäter blieben. Aber auch im ſchmerzlichen Falle der Nichterfüllung würde ich es mir zur Pflicht machen, ſo lange bis Ew. Hochgeboren einen

Würdigern gefunden hätten, die Leitung der deutschen Oper auf einige Monate freiwillig fortzusetzen, denn wenn mir auch die Form im Leben um des Lebens willen etwas Heiliges ist, so will ich doch nicht auf irgend eine Weise glauben lassen, daß das Gedeihen der Kunst je durch mich in irgend einem Zweige derselben gehemmt worden wäre. ꝛc."

Er hatte hierauf die Genugthuung, schon 14 Tage später folgendes Schreiben des Grafen Vitzthum zu erhalten, welches ihm darthat, daß sein Verhalten richtig, Vitzthum sein wahrer Freund gewesen war*), was dieser noch dadurch bethätigte, daß er die Ernennung durch eigenhändiges Circular dem gesammten Personale ausdrücklich bekannt gab. Das Schreiben lautet:

„Ewr. Hochwohlgeb.

habe ich hierdurch zu melden das Vergnügen, daß Se. Königl. Majestät die Gnade gehabt haben, Ihnen mittelst soeben bey mir eingegangenen allerhöchsten Rescripts das Prädicat Ihres Capellmeisters beyzulegen, und mir zugleich anzubefehlen, solches denen bey dem Deutschen und Italiänischen Schauspiel, sowie bey der musicalischen Capelle angestellten Personen bekannt zu machen. Letztgedachte Bekanntmachung soll ungesäumt erfolgen, und ich bin überzeugt, daß wenigstens die Mehrzahl, die Nachricht von dieser Ewr. Hochwohlgeboren so verdienter Weise zu Theil gewordenen Auszeichnung, mit eben so freudigen Gefühlen aufnehmen werde, als mich bey deren Mittheilung erfüllen.

„Genehmigen Sie die Versicherung meiner unbegränzten Hochschätzung,

Ewr. Hochwohlgeboren

aufrichtig ergebenster

H. Graf Vitzthum v. Eckstädt.

Dresden

am 10. Februar 1817."

*) Die Ernennung erfolgte auf einen ungemein warm, offen und männlich geschriebenen Bericht Vitzthum's an den König vom 29. Januar durch Königl. Rescript vom 8. Februar 1817. D. Verf.

Jedenfalls hatte der ärgerliche Vorfall das Gute gehabt, Weber eine Hauptrichtung, von der ihm Unheil kommen konnte, beſonders aber ſeine Stellung zum Cabinetsminiſter Grafen Einſiedel und die Einflüſſe, welche auf dieſen von Seiten ſeines Collegen Morlacchi und der Italiener überhaupt, wirkten, vollkommen klar zu machen.

Er ſchreibt am 27. Jan. an Lichtenſtein:

„Dresden, d. 27. Januar 1817.

„— — Für den gehörigen Contraſt war ſogleich bei meiner Ankunft geſorgt; nach einer recht glücklichen Reiſe (auch die Nacht hindurch) kam ich den 13. Nachmittags hier an, und den 16. wollte ich ſchon wieder abreiſen. Die Herren Italiener laſſen natürlich Himmel und Hölle los um mich und die ganze deutſche Oper zu vertreiben. Sie finden aber an mir einen harten Klotz, der dergleichen Dinge durchſchaut, ſich nicht leicht verleiten läßt, und auf eigenem Fuße ſo feſt ſteht, daß er ſein Recht ruhig vertheidigen und behaupten kann, die Details ſind zu weitläufig und ärgerlich um ſie wieder zu erzählen, kurz, ich bin vor der Hand noch ziemlich frei, obwohl ich ſchon dem Perſonale, König und Hof präſentirt bin. Wenn man mir meinen Vertrag nicht ohne Beſchränkung erfüllt, ſo verlaſſe ich in einigen Monaten Dresden wieder, und ziehe in die Welt. Mir ſcheint aber, es wird nicht dazu kommen und man wird auf meine billigen Forderungen eingehen. Du kannſt gar nicht glauben, wie viel zu thun iſt, nicht nur, daß noch gar nichts, vom Notenſchreiber bis zur erſten Sängerin, da iſt, ſondern jeder Schritt wird mit 1000 Schwierigkeiten verkabalirt. Die Proben haben ſchon angefangen und Joſeph ſoll meine erſte Oper ſein. Dabei habe ich noch nicht einmal Zeit finden können auszupacken, und lebe in einer mir ganz unerträglichen Unordnung. — ꝛc."

Später dagegen an Caroline:

„Dresden, d. 28. Januar 1817.

„— — Du ſagſt ich ſei aus dem Regen in die Traufe gekommen, da haſt du nicht ganz unrecht; aber es iſt denn doch ein ander Ding.

Dort war es ein ewiger Regen, der nie aufhören konnte, aber wohl noch ärger werden, wie es auch jetzt iſt, hier aber, wenn ich erſt die Sachen in Ordnung habe bleibt es auch auf Lebenszeit ſo, und deßhalb muß man auch von Anfang an nichts verſäumen und ſich die Mühe und den Verdruß nicht reuen laſſen. Wird es mir aber zu toll, ſo kann es dann ſicher nur ein elender Kerl aushalten, und ich gehe in Gottes Namen meiner Wege und ſtelle Gottes Gnade und Vorſorge alles anheim, und du wirſt ſehen, Er läßt brave Kinder nicht ſinken. Aber es iſt hier auch noch gar nicht ſo weit, und ſie würden ſich ſehr blamiren, wenn ſie mich gehen ließen. ich will ja nichts als was mir angeboten worden, und ich angenommen habe, aber daran kann ich nichts abhandeln laſſen und am allerwenigſten unter Herrn Morlacchi ſtehen. Deutſche und italieniſche Kunſt ſoll gleiche Vorrechte haben. erheben über ihn will ich mich eben ſo wenig. die Welt wird wohl entſcheiden wer der erſte iſt. ꝛc."

Mit gleichem Eifer widmete ſich Weber dem Studium der vorhandenen Kräfte der Kunſtanſtalt, aus der er einen neuen Zweig herausbilden ſollte, und des Publikums, für das er zu ſchaffen hatte. Schnell vergrößerte ſich, durch ſeine und der ihm entgegenkommenden Freunde Bemühungen, der Kreis, den er zu überſchauen vermochte und in dem man den berühmten Neuangekommenen allenthalben, entweder mit wirklicher Freude empfing, oder wenigſtens in der Unſicherheit des Taſtens, „wie er ſich nach Oben ſtellen werde", mit Freundlichkeit und einer Glätte begrüßte, die eben ſo leicht ein Fortſpinnen als Abbrechen des Umgangs geſtattete. Beſonders war es Böttcher, der ſich im Vorführen des gerngeſehenen Muſikers gefiel. Das Prunken mit Berühmtheiten gehörte zu den Schwächen dieſer bedeutenden Capacität, deren Perſönlichkeit, die allerdings auf den erſten Blick frappirende Aehnlichkeit mit einer großen ſpinnenden Katze hatte, durch Tieck's „Geſtiefelten Kater" der Welt in zu ſtark karrikirtem Bilde vorgeführt worden iſt. Immerhin war der berühmte, Niemandem offen zu nahe tretende Mann, von deſſen Rückſichtnahme gegen Jedermann bis an's Drollige ſtreifende Anekdoten umliefen, ſowohl durch

seinen tiefgelehrten Rath, als durch seine ausgebreitete Bekanntschaft Weber von großem Nutzen.

Die Präsentation Weber's bei Hofe zeigte ihm ziemlich frostige Gesichter. Er mochte in dem in Eile geliehenen, nicht tadellos sitzenden Hofkleide kein eben imposantes Aeußere zeigen. Sein etwas langer Hals hob den Kopf über den niederen steifen Kragen derselben hinaus, die schmalen Hände verbargen sich nicht ordonanzmäßig halb in den Aermeln des Fracks von Roccoco-Schnitt, der Degen incommodirte beim Gehen und: „Waden hatte ich in den Escarpins," schreibt er an Caroline, „deren sich kein Metzgerhund zu schämen gehabt hätte". Vorstellung bei Hofe.

Der König markirte das veränderte Verhältniß, in das Weber ihm gegenüber getreten war, gegen frühere ähnliche Gelegenheiten, seiner Anschauungsform gemäß, ziemlich scharf, begrüßte seinen „Diener" eintretend nur mit leichtem Beugen des Genicks und äußerte nur die Worte: „Ich freue mich Ihrer Talente!", worauf die Königin Weber freundlich ansprach und ihn nach seiner Braut fragte, deren graziöses Gastspiel sie erfreut habe. Nach wenig Worten gingen die Majestäten mit kaum merklichem Gruße an ihm vorüber in ihre Gemächer zurück. Mit Freundlichkeit, deren gütigen, fast gemüthlichen Ton er nicht genug loben konnte, bezeigten sich ihm hingegen die Prinzen Anton und Max und die Prinzessin Therese.

Weber's Freunde, Schmiedel und Böttcher, fanden sich überrascht durch die Wärme, mit der sich die Gesandten beeilten, den jungen Meister in ihre Kreise zu ziehen. Er schreibt darüber an Caroline am 17. Januar:

„— — He! He! Willkommen in Dresden! Wo es aber gar nicht so still abgehen wird als ich dachte. Die Gesandten ꝛc. wollen mich alle haben und sind meistens alte Bekannte von mir, der Bayersche, Preußische*) ꝛc. Das kizzelt denn nun Schmiedel sehr, der sich

*) Graf Luxburg und Graf Oelsen. Mit ersterem hatte Weber im Biebeking'schen Hause zu München viel verkehrt, Graf Oelsen beim Kanzler Hardenberg in Berlin kennen gelernt. D. Verf.

wahrhaft unendlich thätig und als Freund benimmt. Er ist eine sehr gute Stütze und ich erfahre durch ihn Alles, lerne alle Verhältnisse kennen und bringt mich wieder*) bis Oben hinauf, was für mich gut ist. Die Italiener ziehen entsetzliche Gesichter, es hilft aber Nichts, denn unsereins tritt gewiß honett auf und — mit einer gewissen Unabhängigkeit ꝛc."

Und später:

„Meine Aufnahme ist überall brillant und nur mein Dienstverhältniß sehr unangenehm, da ich nicht bin was ich wollte und diese Zurücksetzung mich immer mehr wurmt. — ꝛc."

Am heimischsten muthete Weber indeß von allen Gesandtenhotels das des östreichischen an, dessen bezaubernd liebenswürdige Gattin, Ida Brun, trotz ihrer bürgerlichen Abkunft, wahrhaft königlichen Geistes und als eine würdige Erbin des Glanzes ihrer Meisterin, der Staël, die Gesellschaft beherrschte und erleuchtete. Auch der englische Gesandte, Graf Morier, der sich sonst oft ziemlich absurd und überderb geberdete, zeigte sich ihm absonderlich gewogen und als warmer Verehrer seines Spiels und seiner Werke. Wenn Weber, wie häufig geschah, mit dem riesenhaften Manne spazieren ging, sah es aus, als schritte ein Knabe neben einem Riesen.

Im adligen Casino, der Ressource, der Harmonie eingeführt, orientirte sich Weber schnell auch über die Richtungen, in denen sich Gesinnung und Geschmack in den, diesen Gesellschaften entsprechenden Schichten der Bevölkerung Dresdens, bewegten und erkannte, daß er in denen des Casino seine Gegner, in denen der Harmonie und Albina seine Stützen zu suchen habe.

Dem Componisten von „Leyer und Schwert" und „Kampf und Sieg", dem rastlosen Wanderkünstler war der Ruf eines Talentes der Umgestaltung, eines Mannes der neuen Zeit, der Unruhe, der ungewöhnlichen Handlungen und des eigenen Wegs bereits vorausgegangen, von dem man allerhand Sonderbares zu erwarten haben

*) Durch seinen Bruder, den Kämmerer. D. Verf.

werde, und man war daher auch auf sehr selbständiges Vorgehen vorbereitet. Trotz dem erregte die erste Handlung, mit der er vor die Oeffentlichkeit trat, so allgemeines Staunen, daß es wahrlich war, als strecke der Herrgott am Kunsthimmel eine Zornruthe aus, nach der alle Welt offenen Mundes emporstarren müsse. Er, der königliche Capellmeister, der Beamte eines Hofs, dessen innerstes Wesen der Oeffentlichkeit so abgeneigt war, dessen Leute so leisen Schrittes wie möglich durch die Welt gingen, wandte sich plötzlich und unerwartet mit lauter Stimme und klarem Wort durch die Presse an die Oeffentlichkeit, an das Publikum, indem er in der „Abendzeitung" nachstehenden Aufsatz, und noch dazu mit seines vollen Namens Unterschrift, drucken ließ!!:

Oeffentliche Ansprache der Bewohner Dresdens.

An die Kunst liebenden Bewohner Dresdens.

Indem die Bewohner Dresdens durch die huldvolle Vorsorge und bewährte Kunstliebe ihres erhabenen Monarchen vermöge der vorsichgehenden Gründung einer deutschen Opern-Anstalt, eine schöne Bereicherung ihres Lebensgenusses erhalten sollen, scheint es dem Gedeihen der Sache zuträglich ja vielleicht nothwendig, wenn Derjenige, dem die Pflege und Leitung des Ganzen übertragen ist, die Art, Weise und Bedingung zu bezeichnen sucht, unter welchen ein solches Unternehmen ins Leben treten kann. Es tritt dem Menschenherzen das näher, was er gründen, wachsen und fortschreiten sehen kann und wird ihm das lieber und werther, was er auch in seinen Theilen und Bau beobachten lernt und was soll ihn zunächst freundlicher ansprechen als das Treiben und Wirken der Kunst, das schöne Erzeugniß des erhöhten Lebens, zu dem jeder Einzelne im Volk eine unsichtbar mitwirkende Triebfeder ist, und sich auch als solche gewiß fühlt.

Es ist daher sogar Pflicht des Verwalters des ihm anvertrauten Kunstschatzes dem Publikum zu sagen was es zu erwarten und zu hoffen habe und inwiefern man auf freundliche Aufnahme und Nachsicht von seiner Seite rechnen müsse.

Leicht und schnell sind große Erwartungen erregt, schwer ist es, vermöge der Natur der Sache selbst, nur gerechte Forderungen zu

befriedigen. Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von jeher bestimmter ausgesprochen als die der deutschen, in gewisser Hinsicht nämlich. Die Italiener und Franzosen haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigenthümlich das Vorzügliche aller Uebrigen, wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend, an sich zu ziehen. Aber er greift alles tiefer. Wie bei den andern es meist auf die Sinnlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossnes Kunstwerk, wo alle Theile sich zum schönen Ganzen runden und einen. Hieraus folgt, daß die Aufstellung eines schönen Ensembles die erste Nothwendigkeit ist. Hat eine Kunstdarstellung es erreicht, in ihrem Erscheinen nichts Störendes mitgebracht zu haben, so hat sie schon etwas Verdienstliches, das Gefühl der Einheit bewirkt. Dieses ist durch Eifer, Liebe zur Sache und richtige Benutzung der dabei beschäftigten Kräfte zu erreichen.

Schmuck, Glanz und Enthusiasmus werden einer Kunstanstalt nur durch ausgezeichnete hohe Talente verliehen. Diese sind in der ganzen Welt selten, bewahrt und festgehalten, wo sie sind, und nur die Zeit, und der Seegen, der jedem menschlichen Beginnen allein Gedeihen bringen kann, sind im Stande diese in der Folge zu verschaffen. Wenn daher jetzt von Eröffnung der deutschen Opern-Vorstellungen die Rede ist, so können solche nur als Versuche zur Bildung eines Kunst-Körpers einestheils betrachtet werden, anderntheils als Mittel, fremde Talente, darin erscheinend, würdigen und kennen zu lernen, und endlich als eröffnete Laufbahn zur weiteren Kunstbildung.

Was mit den schon vorhandenen Mitteln geleistet werden soll, empfiehlt Ref. der freundlich nachsichtsvollen Güte des richtenden Publikums. Durch die spätere Bereicherung des Personals wird nicht nur manches schon Gegenwärtige und Vorzügliche, Zweckmäßige an seinen Platz gestellt werden, in seinem vortheilhaftesten Lichte erscheinen, sondern überhaupt dann erst ein planmäßiger Gang in Hinsicht der Wahl der Opern und deren abwechselnde Folge sich auf Musik-Gattungen und Scenischer Tendenz beziehend, eintreten können, der dem Publikum das Beste aller Zeiten und Orte mit gleichem Eifer

wiederzugeben ſuchen ſoll. Um die Anſchaulichkeit dieſes Willens dem Kunſtfreunde näher zu bringen, hoffe ich durch nachfolgende Notizen, die jedesmal dem Erſcheinen einer neuen Oper vorangehen werden wenigſtens mein Verlangen an den Tag zu legen, das Gute zu befördern, als meine Kräfte es erlauben, und möge mir dabei der Wunſch nicht verargt werden, dieß nicht gemißdeutet, ſondern mit Liebe aufgenommen zu ſehen.

Carl Maria von Weber.

Dieß war weit mehr als ſelbſt die, welche die Neuerung und den Mann derſelben mit den ſchwärzeſten Erwartungen beobachteten, für möglich gehalten hatten. Ein königlicher Capellmeiſter war bisher eine Art künſtleriſcher Dalai Lama geweſen, ein Weſen, das in ſeinem Amte nur nach oben hin zu ſchauen, zu wirken, zu gefallen, zu ſprechen hatte, bei dem man gar keine individuelle, ſondern nur die inſpirirte Meinung vorausſetzte. Man hatte nie geſehen, daß ein Hofbeamter in ſeinem Dienſte etwas auf denſelben bezügliches mit ſeinem Namen hätte drucken laſſen, und hier der junge Capellmeiſter redete zum Volke, als ob er ihm nach Ueberzeugung dienen wollte, charakteriſirte ohne Hehl eine königliche Kunſtanſtalt und gab ein Programm der Wirkſamkeit derſelben, als gäbe es dabei noch andere Pflichten zu erfüllen, als höheren Befehlen zu gehorchen. Unerhört! Das Aufſehen, dem man in den „Kreiſen der italieniſchen Oper“ ſehr unverhohlen eine dunkle Färbung gab, in untern nur verſtohlen als ein beifälliges darzuſtellen wagte, war allgemein.

Weber ſchreibt darüber an Caroline:

„Beiliegender Aufſatz hat viel Senſation, Freude, Achtung und Furcht erweckt. Alles nothwendig in der Welt! ꝛc.“ „Die Guten fangen ſchon an mich zu lieben und die Böſen haben eine tüchtige Furcht vor mir, weil ſie wohl wiſſen daß mit mir nicht zu ſpaßen iſt. ꝛc.“

Bewirthung ſeiner Untergebenen.

Dieß Aufſehen verminderte ſich weder, noch wendete es ſich zu ſeinen Gunſten, als er ſich eine zweite Neuerung zu Schulden

kommen ließ. Er lud nämlich am 4. Febr. seine „Collegen“ Morlacchi, Schubert und Polledro, den Theater-Sekretär Winkler und seine Untergebenen, Schmiedel, Tietz, Bassi, Mitsch, den Schauspieler Hellwig und Andere zu einem glänzenden Diner im „Goldenen Engel“, bei dem zuletzt Champagner und Heiterkeit des Wirthes, der seine berühmten Schelmenlieder sang, auch die vorsichtigsten sächsischen Zungen löste, und Deutsche und Italiener einander in die Arme legte.

Wenige Tage darauf bewirthete er, in gleich freigebiger Weise, italienische und deutsche Sänger und Sängerinnen auf einem Balle im Hotel de Pologne und theilte die hoch gestiegene Lustigkeit des heitern Völkchens.

Wo blieb da Subordination, Disciplin und wohlhergebrachte Form? Die Hergänge kamen, und zwar von den mitbewirtheten Italienern am meisten entstellt, in's Publikum und an den Hof. Man flüsterte sich in's Ohr, der Lebemann werde sich nicht halten, sich bei dem Personal nicht in Respekt setzen können u. s. w. Man triumphirte im Casino und beklagte die Vorgänge in der Harmonie. Wie sollten sich indeß die Propheten irren, die da weissagten: Weber werde, weil er einmal mit gebildeten Untergebenen lustig gewesen war, unfähig sein, Disciplin zu schaffen und zu handhaben!

Seine amtliche Thätigkeit, die vertragsmäßig aus dem Leiten des deutschen Singspiels und der Oper nebst allen dazu gehörigen Arbeiten, wie Beschaffung und Correktur der Partituren und Stimmen, dem Prüfen der anzustellenden Vokal- und Instrumental-Musiker und der Direktion eines Theils der Musiken in der katholischen Hofkirche bestand, begann Weber ruhig und weise zuwartend und beobachtend. Er fand sofort, daß die Schwäche des ihm zu Gebote stehenden Vokal-Materials mehr in den Sopran- und Altstimmen, als im Tenor und Baß, und im Mangel eines geschulten Chors beruhe, da bis dahin Knaben in den Chören die Oberstimmen sangen. Die Umgestaltung der ihm unpassend erscheinenden Anordnung des Orchesters, welche sich wohl für Begleitung der im orchestralen Theile mehr oder weniger vernachlässigten italienischen Opern, nicht aber für das Geltendwerden der harmonisch durchgebildeten, deutschen Meisterwerke, eignete, verschob

er auf Zeiten, wo ſchon vorgeführte Thaten das Vertrauen zu ſeinen Maßnahmen gefeſtigt haben würden. Da aber Hof, Publikum und ſein Chef eine Leiſtung der deutſchen Oper ſo bald möglich erwarteten, ſo ſchlug er, unterſtützt durch einen gerade gaſtirenden Sänger, Wilhelmi, Mehul's „Jacob und ſeine Söhne“ als erſte aufzuführende deutſche Oper vor, da in dieſem, von einem Franzoſen ganz im deutſchen Geiſte geſchriebenen Meiſterwerke, Frauenrollen, bis auf eine, fehlen, Chöre aber nur untergeordnete Bedeutung haben.

Weber's erſte Funktion im königl. Dienſt.

Die Leitung der erſten Probe zu dieſer Oper war Weber's erſter königlicher Dienſt. Den Joſeph ſang Bergmann, Fräulein Schubert den Benjamin, Wilhelmi den Simon. Die Orcheſtermitglieder ſtaunten, als Weber im Orcheſter erſchien, ſo anders waren die Züge des Mannes im Dienſt, den ſie im Privatleben ſo jovial und freundlich geſehen hatten. Er trat einige Minuten vor der zum Beginne der Proben beſtimmten Zeit ein, ſetzte ſich auf ſeinen Stuhl und fixirte die bequem, nach gewohntem Schlendrian, zu ſpät eintretenden Muſiker und Sänger ſo ſcharf durch ſeine Brille, daß es ſie höchſt unbehaglich anmuthete und ſchon in nächſter Probe alle, murrend aber pünktlich, kamen.

Pünktlichkeit und Strenge im Dienſt.

Bei einer ſpätern Vorſtellung derſelben Oper gaſtirte Genaſt als Jacob, und als er ſehr pünktlich erſchien, rief Weber ihm zu: „Bravo, ſo iſt's recht! Alle Welt ſollte pünktlich ſein, vor allen Dingen aber hat es der Soldat und der Künſtler nöthig, um die Liederlichkeit aus ſeinem Leben hinaus zu jagen!“ —

Die Probe begann endlich und der neue Meiſter nahm es furchtbar ernſt, ernſter, als es jemals ein Capellmeiſter genommen hatte, ſeit die älteſten Muſiker im Orcheſter ſaßen. Er hatte die Ohren und Augen überall, jede falſche Note des am entfernteſten ſitzenden Inſtruments rügte ein raſcher Blick; unermüdlich unterbrach er die Nummern zur Wiederholung, unermüdlich ſtieg er aus dem Orcheſter auf die Bühne und von dieſer in's Orcheſter, ſchob Sänger und Statiſten zurecht, bezeichnete den Ort der Verſetzſtücke, führte allein und vollſtändig, um dem Regiſſeur Hellwig die Form ſeiner Anſchauung zu zeigen, Regie und Muſik und war ſo präcis in ſeinen Befehlen, daß

an kein Zögern gedacht werden konnte. Angespannt und angestrengt, über die neue Art des Einstudirens schimpfend, verließ das Personal das Haus, während Weber sich in die Garderobe begab, mit dem Garderobier und Schneider die Costüme besah und vieles ändern ließ, dann mit dem Maler über die Decoration, mit dem Maschinisten über die Beschleunigung der Coulissenbehandlung conferirte.

Mit eisernem Fleiße, ohne eine Minute Nachlaß der Spannung, setzte er die Proben fort, und bald dämmerte in dem Personale, obgleich es über die Anstrengung sich beschwerte, die Ueberzeugung auf, daß dieß denn doch wohl die rechte Art sei, wie ein Meister ein Kunstwerk ganz in seinem Geiste einstudiren müsse, und die Sauberkeit, mit der das Ganze aus dem Chaos sich entwickelte, begann die Mitwirkenden zu erfreuen, so daß auch Lust und Liebe stieg. Im Allgemeinen beobachtete Weber hier dieselbe Methode der Einstudirung der Oper, die er schon in Prag mit so viel Glück angewandt und die wir an seinem Orte geschildert haben.

„Joseph in Aegypten" erste, von Weber in Dresden aufgeführte Oper.

Am 30. Januar ging die Oper in Scene, nachdem ihr Weber, nach seinem in Prag angewandten Prinzip, am 28. in der „Abendzeitung" einleitende und verständigende Bemerkungen vorausgeschickt hatte, die wir im III. Bande mittheilen.

Auch diese, dem reinsten Kunstinteresse entsprossene Neuerung wurde ihm, wie wir später sehen werden, höchlich verdacht und als Bestreben, seine Ansicht a priori dem Publikum zu octroyiren, ausgelegt.

Die gespannteste Erwartung hatte natürlich das Haus mit dem ganzen musikliebenden Publikum Dresdens, so weit es dasselbe fassen konnte, gefüllt und der König selbst erschien mit der Bemerkung in der Loge: „Wenn die heutige Vorstellung gut abläuft, hat Weber schon viel geleistet!"

Der Erfolg übertraf alle Erwartung. Die Darstellung wurde präcis und beseelt im Orchester gefunden. Mehr Feuer und vollkommnere Einheit, ein schöneres Piano und Forte, vollkommneres Crescendo und Decrescendo als je zuvor, war nicht zu läugnen, und die Chöre erregten wahres Erstaunen, da man sie eigentlich zum ersten Male rein und feurig singen hörte. An den Sängern, als solche,

hatte die Kritik freilich viel auszuſtellen, und die italieniſche Partei zog Vergleiche mit „ihrer“ Oper, durch die allerdings die deutſchen Darſteller ſehr in Schatten geſetzt wurden. Dagegen konnte man nicht anders als das rühmen, was wieder ſpecifiſch unter Weber's Einfluß entſtandenes Werk war: Coſtüme, Decorationen (vom Theatermaler Winkler zum Theil nach Anſichten gemalt, die Weber mit ihm in den Prachtwerken der Königl. Bibliothek ſelbſt ausgeſucht hatte), Gruppirung und künſtleriſche, aus einem Guß gefloſſene Anordnung des Ganzen.

Wie ernſt Weber die makelloſe Vorführung des Meiſterwerks nahm, davon giebt wieder ein kleiner Vorfall mit Genaſt Zeugniß. Derſelbe erlaubte ſich an einer Stelle eine Verzierung im italieniſchen Geſchmacke anzubringen. Ein zorniger, auf die Bühne geſchoſſener Blick Weber's jagte ihm einen ſolchen Schrecken ein, daß er nach der Vorſtellung, um dem zu erwartenden Gewitter zu entgehen, eilig in ſeine Garderobe ſtürzte, um einen Mantel umzuwerfen und nach Haus zu eilen. Weber folgte ihm aber auf dem Fuße, riß die Thür der Garderobe auf und ſchrie ihn an: „Was machen Sie für dummes Zeug? Glauben Sie nicht daß Mehul, wenn er ſolchen Schnickſchnack hätte haben wollen, es beſſer gemacht hätte als Sie? Ich verbitte mir das künftig. Gute Nacht! Schlafen Sie Ihren italieniſchen Rauſch aus! —“

Der Beifall war ſehr groß, die Anerkenntniß der Leiſtung Weber's allgemein. Man hatte während der ganzen Vorſtellung den König, der ein ſehr gutes muſikaliſches Ohr hatte und verdrießlich zu huſten pflegte, wenn dieß verletzt wurde, nicht ein einziges Mal dieß Zeichen des Mißfallens geben hören, und nach dem Schluſſe der Oper äußerte er, daß die Leiſtung ſeine Erwartung weit übertroffen habe. Und in der That war dieſe Aufführung eines Werks einer neuen Kunſtgattung, mit einem Perſonale, das noch nie in einer großen Oper geſungen hatte, unter Neuſchaffung alles Zubehörs und Materials, binnen 18 Tagen eine faſt unbegreifliche Leiſtung, die Weber gewaltig in Reſpekt ſetzte und die Partei der deutſchen Oper ermuthigte, die Stimme lauter als bisher zu erheben.

Es war ein eigner Zufall, der Weber in den Zirkel des Liederkreises, der damals noch „Dichter-Thee“ hieß, durch Böttcher einführte, als dieſe ſpecifiſch Dresdneriſche Geiſter-Geſellſchaft ſich bei einer Dame verſammelt hatte, welche Weber, durch ein boshaftes Witzwort, bald zu ſeiner erbittertſten Gegnerin machen ſollte. Es war dieß die Harfenſpielerin und Malerin Thereſe aus dem Winkel, die damals ſchon an der Grenze der Jugendblüthe, ohne äußern Reiz, beim Ausüben ihrer Kunſt, mochte dieß nun im Rühren der Harfe im geſelligen Kreiſe, oder im Copiren der ſchwierigſten Werke auf der Gemäldegallerie beſtehen, allzuſehr beſtrebt war, die Herzen zu gewinnen.

Thereſe aus dem Winkel.

Dieſe harmloſen Beſtrebungen würden des toleranten Weber ſcharfe Zunge gewiß nicht zum Kampfe gereizt haben, wenn ſich mit ihnen nicht eine Thätigkeit verknüpft hätte, die ihm im vorliegenden Falle um ſo antipathiſcher war, als ſie die Tendenz zeigte ſeine Gegner, die Italiener, zu ſtärken. Es war dieß anonyme Kunſtkritik. Fräulein aus dem Winkel ſchrieb, unter der Chiffre C. und ſpäter Th., ungemein enthuſiaſtiſche und langathmige Lobpreiſungen der Leiſtungen der italieniſchen Oper in der „Abendzeitung“, untermiſcht mit unfreundlichen, ja oft ſpöttiſchen Seitenblicken auf die Anfänger-Bemühungen der deutſchen.

Weber, dadurch mehr als einmal gereizt, zählte einſt in einer Geſellſchaft, wo des Nächſten mit Bruderliebe eifrig gedacht wurde und die Rede auf jene Dame kam, mit großer Geläufigkeit und Würde eine Menge der trefflichſten Eigenſchaften von ihr auf, ſchloß jedoch ſehr gedehnten Tons mit den Worten: „— Schade daß ſie an einer böſen Krankheit leidet!“ Beſtürmt, ſie zu nennen, fügte er mit tiefem Ernſt hinzu: „Sie kann die Tinte nicht halten!“ Alles lachte, und den von der Dame verſchoſſenen Pfeilen war die Spitze abgebrochen. Weber gab, auf Kind's Wunſch, dem Diktum ſpäter für die Veröffentlichung (zu der es glücklicher Weiſe nicht kam) folgende, etwas ſchwerfällige Form, in der ſich, nicht eben glückliche, Anſpielungen auf Anzug und Ausdrucksweiſe der Dame befinden:

Epigramm auf den Buchſtaben C.

Ob Du auch ſinnig als Th.
Mummſt Dich in neue Kantuſche,
Nimmer kannſt Du Dich verläugnen
Südlich helltönendes C.
Schwimme dann, muthiger Buchſtab,
Schwimm' auf der Fläche des Glutſtroms.
Leer biſt Du, leicht genug — winklicht,
Kannſt nur die Tinte nicht halten.

Arthur v. Nordſtern.

Im Kreiſe des Dichter-Thee's, wo Weber Kind, Kuhn, Gehe, Winkler, Kügelgen, Prof. Herrmann, Carl Förſter verſammelt fand, hieß ihn der edle Arthur von Nordſtern willkommen, der Weber vom erſten Augenblick an Verehrung und Neigung für ſeine Perſon einflößte, ganz abgeſehen von der Schätzung, die er ſeinen lyriſch-poetiſchen Productionen zollte. Der Miniſter, ein eben ſo offener als milder Charakter, genoß die allgemeinſte Liebe und Verehrung, vermehrt durch die, aus den Geheimniſſen des Cabinets in's Publikum tranſpirirende Wahrnehmung, daß er, als, im damaligen Sinn, liberalſter der Räthe des Königs, oft den lähmenden Maßregeln ziemlich energiſch entgegen trat, mit denen das Einſiedel'ſche Regiment den Gedankenaustauſch und die Meinungsäußerung des Volkes bedrückte und das Prinzip der Mittelmäßigkeits-Pflege kultivirte. In wahrhaft horaziſcher Seelenheiterkeit lebte er im Kreiſe ſeiner trefflichen Familie im Sommer auf einem ſchöngelegenen Weinberge in Loſchwitz. Seine älteſte Tochter, Clotilde, eine junge Dame von großer Fähigkeit des Geiſtes und Herzens, war eine weibliche Dichterin im edelſten Sinne des Worts. Sie iſt die Verfaſſerin mehrerer Texte Weber'ſcher Lieder, z. B. des reizenden Schlummerliedes: „Schlaf Herzens Söhnchen". Seine zweite Tochter Heliodora, damals ein Kind, erblühte zu einer anziehenden Jungfrauen-Erſcheinung. Sie iſt jetzt die Gattin eines ausgezeichneten ſächſiſchen Beamten, des Geheimenraths von Schimpff. Der Zirkel des Dichter-Thee's ſagte Weber mehr zu, als es bei der Friſche, Objectivität und Thatkraft des Meiſters zu vermuthen geweſen wäre, die ſo ſehr mit der matten, ſüßen Richtung des dort herrſchenden Geiſtes kontraſtirte. Weber war aber, wie überhaupt wohl ſelten ein bedeu-

tender Menſch, nicht ganz frei von dem wohligen Anmuthen, ſich, unter Guten und Anerkannten, als der Beſte und Anerkannteſte zu fühlen, und da der Kreis ihn ſehr bald unwillkürlich und von ſelbſt an dieſe Stelle ſetzte, ſo gefiel er ſich mit einem behaglichen Selbſttäuſchen darin, die, welche ihn erhoben, größer und bedeutender zu machen, als ſie waren. Jeder, auch der Beſcheidenſte, iſt da mit Freuden, wo er ſich gefeiert ſieht, und ſo fühlte ſich Weber denn auch bald im „Liederkreiſe" heimiſch, deſſen anregenden Einflüſſen wir nicht allein eine Anzahl trefflicher Lieder, ſondern auch mehrere der liebenswürdigen Aufſätze, die wir im III. Bande dieſes Werkes mittheilen, verdanken. Hier, im Dichter-Kreiſe, wurde auch die, ſchon im vorigen Jahre gemachte Bekanntſchaft mit Friedrich Kind erneuert, die von ſo großen Folgen für Weber's künſtleriſche Entwickelung werden ſollte.

Der kleine, eitle Dichter las, mit übeltönender Stimme, ſein „Van Dyck's Landleben" vor, das Weber ſo viel lebendige, dramatiſche Momente zu enthalten ſchien, daß er ihn, nach Hauſe begleitend, noch beim Abſchiede an ſein Verſprechen erinnerte, ihm einen Operntext zu ſchreiben, und verſprach, zur „Beäugelung von Stoffen" demnächſt zu ihm zu kommen. Schon wenige Tage darauf erſchien Weber bei Kind. Dieſer hatte, ihn erwartend, allerhand Material, Mährchen von Muſäus und Apel, Novellen von Benedikte Neubert, Kind u. ſ. w. zurecht gelegt. Man prüfte, plauderte, erwog, gegen alle Stoffe waren gerechte Bedenken zu erheben. Endlich fiel Weber das auf dem Tiſche liegende Apel'ſche „Geſpenſterbuch" in die Hände. Er erinnerte ſich der, mit Alexander von Duſch gemeinſchaftlich 1810 in Baden begonnenen Bearbeitung des „Freiſchütz-Sujets" und fragte Kind lebhaft, ob er es kenne. Dieſer bejahte — Wort gab das Wort! — Wie damals in Baden begeiſterten ſich Dichter und Muſiker gegenſeitig. Je näher beleuchtet, um ſo herrlicher, beider Individualität entſprechender, erſchien der Gegenſtand — aber — Eremit und gar Satan auf der Bühne, und die — Cenſur! —? Unentſchloſſen ſchieden ſie. —

Text des „Freiſchützen".

Ueber Nacht kam indeß Kind, der, eben ſo wie Weber, unabläſſig über dem Gegenſtande zu brüten ſich gedrungen fühlte, ein vom Genius der deutſchen Kunſt ſelbſt eingeflößter, guter Rath. Zurück-

verlegung der Ereigniſſe in ferne Vergangenheit, Sieg der Unſchuld, glückliches Ende, ſchienen über die Schwierigkeiten wegzuhelfen. Er eilte zu Weber, traf ihn im Theater, theilte mit, ſchilderte, ſkizzirte — Dieſer billigte, befeuerte, und Kind verließ ihn, entſchloſſen, den Text zur Oper, der „Freiſchütz", zu ſchreiben. Weber giebt die erſte Notiz davon an Caroline mit den Worten:

„Dresden, 19. Februar 1817.

„ꝛc. Heut Abend im Theater ſprach ich Friedrich Kind, den hatte ich geſtern Abend ſo begeiſtert, daß er gleich heute eine Oper für mich angefangen hat. Morgen gehe ich zu ihm, um den Plan ins Reine zu bringen. Das Sujet iſt trefflich, ſchauerlich und intereßant. der Freiſchütz. ich weiß nicht ob du die alte Volksſage kennſt. ꝛc."

Nach der zweiten Conferenz mit Kind wurde beſchloſſen, der Oper den Namen „der Probeſchuß" zu geben, obwohl der Name des „Kindes Kindes" beiden „Vätern" etwas „altbärtig" vorkam. Kind war unermüdlich, die Arbeit beſchäftigte ihn unabläſſig, ſo daß Weber ſchon am 23. Abends den erſten Akt fertig auf ſeinem Tiſche fand.

Er ſchreibt an Caroline noch Nachts:

„ꝛc. zu Hauſe wo ich ſchon den 1. Akt meiner Oper fand, der recht ſchön iſt. Das Ganze wird ſehr intereſſant und ſchauerlich, endet aber natürlich glücklich. Kind hofft vielleicht in 14 Tagen fertig zu ſein und dann laſſe ich es gleich abſchreiben und ſchicke dir es, damit ich höre wie dir's gefällt, worauf ich neugierig bin, denn du biſt ein eigenſinniger Hamſter und möchteſt gern was Extras für deinen Mukkenkönig haben. Nun was Extras iſt dieß. Teufel kommt auch drin vor, als ſchwarzer Jäger und Kugeln werden gegoſſen in der Bergſchlucht um Mitternacht wo all die Geſtalten vorüber rauſchen. Hu! grauſt dich ſchon? — — ꝛc."

Kind hielt Wort; ſchon am 26. ſandte er den II. und am 1. März den III. Akt, ſo daß der Text des „Freiſchützen" in genau 10 Tagen begonnen und vollendet wurde.

Weber ſchildert nun den Hergang der Fabel ſeiner Braut in ſeiner drollig-kindlichen Weiſe:

„Dresden, d. 3. März 1817.

„ꝛc. wieder Probe, und dann zu Kind, der — ſtelle dir vor — ſchon mit der ganzen Oper fertig iſt. Es hat ihm keine Ruhe gelaßen, er war ſo erfüllt von ſeinem Stoff, daß er alles liegen ließ, und Tag und Nacht arbeitete. Sie iſt abermals umgetauft worden, und heißt nun die Jägersbraut. Ich hoffe es ſoll von großer Wirkung ſein. Es iſt viel Abwechslung darin und Gelegenheit den größten Sceniſchen Apparat von Decorationen ꝛc. anzubringen, doch auch ſo, daß man ſie überall geben kann, im Ganzen iſt aber der Charakter ſchauerlich. kommt auch der Spadifaukerl drin vor als ſchwarzer Jäger. gelt möchteſt gern die Geſchichte wiſſen? muß dirs wohl ſchikken, wenn es doppelt abgeſchrieben iſt, damit Muks ſchnuffeln kann. Im Kurzen iſt es folgendes (ich muß dirs nur erzählen denn ich ſehe ſchon, du verzwazelſt faſt vor Neugierde und Ungeduld). Ein alter fürſtl. Förſter will ſeinem braven Jägerburſchen Max, ſeine Tochter und Dienſt geben, und der Fürſt iſt es zufrieden, nur beſteht ein altes Geſezz, daß jeder einen ſchweren Probeſchuß ausführen muß. ein anderer boshafter liederlicher Jägerburſche Kaspar hat auch ein Auge auf das Mädel, iſt aber dem Teufel halb und halb ergeben. Max ſonſt ein trefflicher Schütze, fehlt in der letzten Zeit vor dem Probeſchuße alles, iſt in Verzweiflung darüber und wird endlich dadurch von Kaspar dahin verführt, ſogenannte Freykugeln zu gießen, wovon 6 unfehlbar treffen, dafür aber die 7. dem Teufel gehört. Dieſe ſoll das arme Mädchen treffen, dadurch Max zur Verzweiflung und Selbſtmord geleitet werden ꝛc. Der Himmel beſchließt es aber anders. beim Probeſchuß fällt zwar Agathe, aber auch Kaspar, und zwar letzterer wirklich als Opfer des Satans, erſtere nur aus Schrecken, warum ꝛc. iſt im Stück entwickelt. das Ganze ſchließt freudig. ich weiß wohl, daß du aus dieſem nicht viel wirſt herausſtudieren können, und dir vielleicht gar keine Idee davon erwecken kannſt, es ſoll auch nur ein ganz kleiner Vorgeſchmack ſein, bis du es ſelber leſen wirſt. ꝛc.“

Es geht aus dieſen erſten Nachrichten, die Weber Carolinen vom „Freiſchützen“ gab, der Werth hervor, den er auf die Meinung des jungen Mädchens und ihren feinen, praktiſchen Sinn für das wahrhaft Bühnengemäße legte. Daß er ein Recht hatte, dieß zu thun, lehrte der Erfolg der Rathſchläge, die ſie ihm in Bezug auf den Gang der Oper gab und die ſich als höchſt wirkſam für den Erfolg derſelben bewieſen, ihn aber faſt mit Kind entzweiten, der auf die gewünſchten Aenderungen durchaus nicht eingehen wollte.

Fortſchritte der Organiſation der deutſchen Oper.

Indeß entwickelten ſich die Arbeiten bei Organiſation der deutſchen Oper vollkommen dem Plane gemäß, den Weber ſich für Durchführung dieſer großen Aufgabe entworfen hatte.

Das Notiſtenweſen wurde, zur Gewinnung correkter Partituren und Stimmen, aus dem Grunde reconſtruirt, was ſich die Italiener, die nur Vortheil davon haben konnten, gern gefallen ließen. Weber ſelbſt bearbeitete die Inſtruktionen und die Geſchäftsordnung für dieſelben; ingleichen wurden Erlaubniß und Mittel zur Anlegung einer dramatiſch-muſikaliſch-äſthetiſchen Bibliothek vom Cabinetsminiſter Einſiedel gewonnen und mit Beſchaffung derſelben nach einem, ebenfalls von Weber entworfenen Plane, der Anfang gemacht.

Errichtung des Singechors.

Weitaus am meiſten beſchäftigte Weber aber die Herſtellung eines guten Chors, den die deutſche Oper ſo dringend bedurfte. Bisher waren die Chöre in der Weiſe ausgeführt worden, daß Tenor und Baß von einer Anzahl dafür befähigter Statiſten, denen man einige untergeordnete Sänger beigab, Alt und Sopran aber von Knaben geſungen wurde, auf deren Aeußeres man ſehr wenig Rückſicht zu nehmen pflegte, ſo daß oft edle Römerinnen durch plumpe Jungen mit tintebeſchmutzten Händen und dicken Stiefeln dargeſtellt wurden, denen man Gewand und Diadem übergeſtülpt hatte. Bei großen Opern mußten die nicht beſchäftigten Sänger und Sängerinnen aushelfen.

Weber's angeſtrengten Bemühungen gelang es nun, die Anſtellung einer Anzahl wirklicher Choriſten und Choriſtinnen für die deutſche Oper zu erwirken, die er ſelbſt auswählte und prüfte. Ende 1817 war der Sopran 8, der Alt 11, der Tenor 9, der Baß 10 Stimmen ſtark. Joſeph Metzner, ein geſchickter Muſiker, wurde als

Chordirektor angestellt, ein Tanzmeister erhielt Auftrag, das Personal im angemessenen Gebrauche ihres Körpers zu unterrichten und Unterrichts- und Probestunden wurden genau regulirt. Schon bei der zweiten Oper, die Weber aufführte, dem „Hausgesinde", wirkte der kaum 14 Tage lang eingeübte Chor, zur Verwunderung der Kenner, präcis mit.

Durch eine Thätigkeit, in der sich die glänzenden Erscheinungen von Weber's Arbeitskraft vom Beginne seiner Opernleitung zu Prag wiederholen, brachte Weber, in unglaublich rascher Aufeinanderfolge, am 15. Februar das „Hausgesinde" von Fischer, am 24. Himmel's „Fanchon", am 25. die „Savoyarden" auf die Bretter, welchen Werken Weber wieder die im III. Bande gegebenen Einführungen vorausschickte. In den „Savoyarden" erinnerte man sich lebhaft der reizenden Wirkung, die Caroline Brandt's graziöser Humor wenige Monate zuvor in der Rolle des Josepho hervorgebracht hatte.

Am 3. März kam Weber, der danach trachtete, den schönen „Freischützterx", an dem er sich mehr und mehr erwärmte und aus dem ihm, wie er sagte, die Melodien ordentlich entgegen quöllen, eigenthümlich an sich zu bringen, etwas verlegen zu Kind, lobte seine Arbeit, äußerte, daß er gewisse Hoffnung habe, die Oper, wenn sie fertig sei, in würdiger Weise auf einer großen Bühne vorgestellt zu sehen, und rückte endlich mit der Frage hervor, um welchen Preis Kind ihm die Oper als Eigenthum überlassen wolle. Kind schwankte, schlug eine Theilung des Ertrags zu ein Viertel oder ein Drittel für ihn vor. Weber war dagegen, rieth ihm, auf Grund seiner Erfahrung, das Mißliche eines solchen Verhältnisses darstellend, zu einer bestimmten Forderung und wurde endlich mit Kind einig, daß ihm (Weber) für den Preis von 30 Dukaten der Text auf alle Zeiten gehören sollte. Daß er damit Kind's Interesse wohl gewahrt glaubte, geht aus einem Briefe an Caroline hervor, in dem er den muthmaßlichen Reinertrag, den ihm der „Freischütz" bringen könne, zu 500 Thaler veranschlagt.

Schon nach wenigen Stunden sandte er Kind die 30 Dukaten mit den Worten:

„3. März 1817.

„Lieber hochverehrter Freund!

„Der zweite Vater entbietet dem erſten ſeinen herzlichſten Gruß und ſendet hierbei das über die fromme Agathe*) Abgeredete mit inniger Freude und Dank über das gelungene Werk. Morgen Abend 6 Uhr bringe ich Hrn. Hofr. Böttiger zu Ihnen, da wollen wir das liebliche Kind abermals recht in der Nähe beſchauen.

mit herzlicher Liebe und Achtung

Ihr

Mit 30 St. holl. Dukaten. Weber."

Er berichtet Caroline über die Vorleſung am 5.:

„ꝛc. Um 6 Uhr ging ich mit Böttiger zu Kind wo die „Jägerbraut" feierlich vor unſerm Richterſtuhle vorgeleſen wurde, ſehr gefiel, und zugleich uns entdeckt wurde, daß auch Kinds Geburtstag ſei. Dieſe Ueberraſchung erfreute uns ſehr, er wurde von der Familie mit Blumen, Kuchen und Wein angebunden und wir blieben bis 10 beiſammen. Wenn du nur hätteſt die Oper mit hören können. Nun du wirſt ſie noch genug zu hören bekommen. ꝛc."

Wenige Tage darauf ging auch die verſprochene Abſchrift des Textes an Caroline ab. Es war ein glücklicher Gedanke Weber's, die Meinung ſeiner Braut über denſelben zu hören, ehe er zu componiren begann, denn es war, wie erwähnt, ihr vorbehalten, ihm mit ungemeinem, praktiſchem Bühnentakte, zur effektvollſten Abänderung deſſelben zu rathen.

In Kind's urſprünglicher Arbeit beginnt nämlich die Oper mit zwei Scenen zwiſchen Agathe, Aennchen und dem Eremiten, der allerdings in der jetzigen Form des Textes ſo ziemlich als Deus ex machina erſcheint, welche die Bekanntſchaft mit dieſem Würdigen vermitteln und die Expoſition der Fabel correkter machen, als ſie jetzt auf der Bühne erſcheint, aber die Stimmung des Hörers nach der Ouverture ſinken laſſen und den Gang der Aktion verſchleppen.

*) Die Oper hieß in dem Augenblick noch die „Jägerbraut". D. Verf.

Aenderung des Beginns der Oper.

Caroline ſchrieb Weber, ſofort nachdem ſie den Text geleſen: „Weg mit dieſen Scenen, mitten hinein in's Volksleben mit dem Beginne der Volksoper, laſſe ſie mit der Scene vor der Waldſchenke beginnen!“

Weber war unangenehm hiervon berührt, ihm war das Gebet des Eremiten zum Beginne des 1. Akts, und ein Sopran- und Baß-Duett zum Schluſſe der 2. Scene, lieb geworden; er führte ſeine Gründe gegen ſolch eine Verſtümmelung an, doch, während er Carolinen's Anſicht bekämpfte, wurde ihm dieſelbe immer plauſibler, ſo daß er, noch ehe ihre Antwort eintraf, ſchon Kind anlag, die Sache in dieſem Sinne zu ändern. Bei dieſem fand er aber allen Widerſtand, den Dichter-Vaterliebe, das Beſtreben, ein Drama klar und richtig zu exponiren und Unerfahrenheit in dem, worauf es bei einem Operntexte hauptſächlich ankommt, der vor allem andern das Erwecken der richtigen Stimmung durch die Muſik begünſtigen ſoll, leiſten können. Ja endlich erinnerte ihn Kind ſogar an ein früher mit den Worten gegebenes Verſprechen: „Wie Sie das Ganze anlegen und ausführen — mein Wort — ſo componire ich es. Kleinigkeiten nur ändern Sie mir wohl zu Liebe.“ Weber aber beſtand auf Carolinen's noch eben von ihm ſelbſt bekämpfter Meinung, und die zwei Scenen wurden, zum Heile des Erfolgs des Freiſchützen, weggeſtrichen! — Wie packt und erregt der Anblick der reichbelebten Bühne nach der fortreißenden Ouverture! Dagegen denke man ſich eine Gebet- und Sangesſcene zwiſchen einem Eremiten und einem jungen Mädchen, und man kann ſich ein Bild des Unterſchiedes der Effekte machen. Wie oft hat Weber ſeiner „Volksgallerie mit zwei Augen“ für dieſen Rath gedankt. Unter anderm ſchreibt er am 21. Mai:

„ꝛc. Heute früh um 10 Uhr ging ich zu Kind, und da ſaßen wir über der Jägersbraut bis 1 Uhr. Aber nun! hoffe ich, kriegt ſie ein ander Geſicht, und wird gewiß viel Wirkung thun; auch der Schluß wird etwas anders und beſſer. Dieſe Verbeſſerung habe ich dir, mein guter Mucks, eigentlich zu danken; denn du faßteſt zuerſt den kühnen Gedanken die ganzen erſten Scenen wegzuwerfen, und auch den

Einſiedler. Weg! — weg! — ſchrieſt du immer. Nun iſt er zwar nicht ganz weg! aber er erſcheint erſt, wo Agathe vom Schuſſe ſcheinbar getroffen in ſeine Arme ſinkt, und verſöhnt und heilt das Ganze. Kind geht nun friſch darüber her, und ich dann auch. Ich ſammle ſchon allerley Ideen, die ihre Schuldigkeit thun ſollen. Winkler hat auch nach einer recht hübſchen Erzählung eine Oper ſkizzirt, ich muß nur noch ausführlicher und ordentlich mit ihm darüber ſprechen. So kommt denn der Opernſegen auf ein Mal, nachdem ich ſo lange umſonſt geharrt hatte, und nun gebe Gott nur daß auch das Sprüchwort eintrifft: was lange währt, wird gut. ꝛc."

An den Beginn der Compoſition der Oper auch nur zu denken, blieb indeß in den nächſten Monaten keine Zeit. Das Neueinſtudiren der Oper „Helene" und eines, zum Namenstage des Königs zu gebenden Stückes mit Muſik, „Renate", die Organiſation des Chors, die zum Zweck der Rekrutirung des Perſonals herangezogenen Gaſtſpiele, unter denen die der Fräulein Lindner, Mad. Neumann-Seſſi und der Wohlbrück's hervorzuheben ſind, abſorbirten um ſo vollſtändiger ſeine Zeit, als die letzten beiden Gäſte zu ſeinen älteren Freunden gehörten und daher auch ſeine Gaſtlichkeit in ausgedehntem Maße in Anſpruch nahmen. Ueberall, wo es etwas ſchnell und kräftig zu leiſten gab, z. B. als der König plötzlich Madame Seſſi in der „Veſtalin" zu hören wünſchte, wurden ſeine Dienſte in Anſpruch genommen, ſo daß er einmal ergrimmt ausruft:

„ꝛc. Mittags aß ich im Engel. Da wurde ich ſchnell zum Grafen Vitzthum geholt, weil der König nun Mad. Seſſi in der Veſtalin den Samſtag ſehen will. Da gabs wieder zu laufen und zu beſtellen! Es iſt ganz toll, alles packen ſie mir auf, als ob gar keine Andern da wären. ꝛc."

Muſik zu Müllner's „Yngurd".

So kam es, daß er erſt am 12. April, und nur mit Aufopferung der ganzen Nacht, dazu gelangen konnte, einen Auftrag vom Grafen Brühl in Berlin auszuführen, der ihn, durch ein vom 2. März datirtes Schreiben, erſuchte, die zum „Yngurd" von Müllner nöthige Muſik (Lied der Brunhilde Akt 5 Sc. 3 und mehrere Inſtrumental-Nummern)

zu ſchreiben und ihm eine Ouverture vorzuſchlagen, durch die dieß, mit großem Pompe in Berlin zu gebende Stück, eingeleitet werden könne.

Weber ſandte ihm dieſe Muſik mit dem Vorſchlage, die Ouverture zum „Beherrſcher der Geiſter“ zur Einleitung des Yngurd geben zu laſſen, am 14. April. Sie ſollte der Gegenſtand eines, vermöge der Bedeutſamkeit der betheiligten Perſonen, ſehr intereſſanten öffentlichen Federſtreits zwiſchen Weber und Müllner werden, in dem dieſe beiden Männer ihre Anſichten über muſikaliſche Deklamation, die Bedeutung des muſikaliſchen und Rede-Accents in derſelben, und proſaiſches, muſikaliſches und deklamatoriſches Gewicht der Sylben ꝛc. ſo geiſtvoll und klar darlegen, daß wir uns veranlaßt geſehen haben, ihm, in ganzer Ausdehnung, einen Platz im III. Bande dieſes Werkes zu geben, auf den wir hiermit verweiſen.

Sinn für das „Bauen des Neſtes“.

Jetzt, wo die dem Heimathloſen immer eigen geweſene Sehnſucht nach dem eignen Herde, praktiſchen Ausdruck im Errichten einer Häuslichkeit erhalten konnte, und er, nach den erzielten Erfolgen, mit Sicherheit hoffen durfte, vor Herbſt ſeine lebenslängliche Anſtellung zu erhalten und die Geliebte heimführen zu können, gewann ein großer Theil ſeiner Liebeskraft die Form der Tendenz, ihr ein freundliches, trautes und anſtändiges Neſtchen zu bauen, und ſeine Seele beſchäftigte ſich mit einem Eifer und einer Wichtigkeit, die viele kleinere Geiſter lächeln machen würde, mit allem Detail des Miethens, Möblirens und Einrichtens der Wohnung. Wir laſſen hier, ſtatt faſt hundert in unſerm Beſitze befindlicher, gleiche Gegenſtände faſt ausſchließlich behandelnder Briefe an Caroline, nur einige wenige folgen, welche die innere und äußere Thätigkeit Weber's in dieſer Richtung recht charakteriſtiſch zur Erſcheinung bringen:

„Dresden am 11. März 1817.

„Geſtern den 11. hatte ich von 9 Uhr an Probe von den 2 Arien*), dann blieb ich noch ein bischen in der Veſtalin-Probe und um 11 Uhr ging ich in die Porzellan-Auktion, war aber nichts Ge-

*) Die Madame Seſſi in der „Renate“ zu ſingen hatte.
D. Verf.

ſcheidtes da, und ich zappelte durch die Straßen mit der Naſe in der Luft nach Quartieren. Sehe den Aushänge Zettel, und denke ganz verächtlich, im 3. Stock? gehe aber doch ganz mechaniſch hinein, finde die Treppen ſchön, ſteig und ſteig, mein Wohlgefallen ſteigt auch, und Punktum ich lauf vor die Stadt zu der Hausinhaberin und mach den Handel richtig. Aß ganz luſtig im Engel, beſuchte dann den kranken Hellwig dems etwas beſſer geht. Gehe dann ins Theater wo die Seſi ihre 2 Arien ſehr brav ſang, und plauderte dann noch bei Schmiedels, wo ich mir beiliegenden Preißzettel der Tiſchwäſche holen ließ. Die wird wohl hier beſſer und auch nicht theurer als in Prag ſeyn. Worüber abermals deine Weisheit entſcheiden ſoll. Nun muß ich aber bald wieder ins Quartier laufen und mir die Farben der Zimmer merken wegen der dazu paſſenden Einrichtung, was ich dir dann melden werde. Was aber den Schreibtiſch für mich betrifft, geliebter Mucks, ſo danke ich dir dafür 1000 Mal herzlichſt. Den werd ich mir ſchon hier beſtellen nach meiner Hand und nach dem Platz wo er hin ſoll. Du wirſt genug zu thun haben wenn du übrigens Alles ſo in Ordnung bringen willſt, aber ich weiß es macht dir Freude, darum thue es in Gottes Namen, aber hübſch vorſichtig und ganz, laß dich nicht verleiten von Stümpern arbeiten zu laſſen, man muß ſie auch bezahlen, und hat am Ende geſchmackloſe und unvollkommene Arbeit über die man ſich täglich ärgert. ꝛc."

„Den 13. März.

„Nach Möbeln habe ich mich umgeſehen, ſie ſind ſehr theuer, und eben nicht ſehr ſchön. ich glaube daß du gut thun wirſt deine zu behalten. Ein ſolcher Schreibtiſch wie dein ſchwarzer iſt, kömmt hier über 70 Thlr. alſo beinah über 370 fl. W. W. ein Stuhl kömmt auf 6—7 Thlr. Mahagoni Möbel ſind hier ſehr ſelten. alles hat blos gebeiztes Zeug. ich wollte mir einen großen Sekretär beſtellen, du weißt wie meiner war, aber von Mahagoni der kömmt über 120 Thlr. das iſt mir zu viel, und werd ich mir wohl müſſen am Ende den Mahagoni Zahn ausfallen laſſen, ſo wie nach Silber und vor der Hand auch Teppich. Um uns ein paar Zimmer anſtändig

einzurichten, können 1000 Thlr. drauf gehen, und dann haben wir noch kein Silberzeug, Theegeschirre ꝛc. das liebe Selbst kostet auch genug, ich brauche jetzt schon meine Gage ganz; wo freilich manches wegfällt, wenn eine Haushaltung da ist, aber man wird sich doch knapp genug einrichten müssen, zumal wenn wir noch abgeben müssen. Wenn man so für sich rechnet, glaubt man wunder was man alles ersparen könnte, aber wenns dazu kömmt, erscheint so vieles woran man gar nicht denken könnte, daß das Geld fliegt wie Spreu vor dem Winde. Du dachtest auch guter Muks 1000 Thlr. zu sparen sollte dir eine Kleinigkeit sein, und du wirst wohl kaum 1000 fl. conv. g. zusammen bringen. So gehts mir auch, ich dachte Wunder wenigstens die Hälfte meines Gehaltes jetzt sparen zu können, ja prost die Mahlzeit. Unbedingt brauche ich:

Quartier	12	Thlr. monatlich.
Bedienter	8	=
Wäsche circa	3	=
Essen und Trinken	30	=
Schuster u. Schneider	10	=
Briefporto	5	=

Dies sind nun schon ohne alle extra Ausgaben die sehr kommen 68 Thlr. und 120 habe ich alle Monate einzunehmen. da ist kein Holz, kein Licht, keine Bücher, nichts gerechnet. ja ja, mein alter Hamster, es heißt sparen. Jetzt thu ich es auch auf alle mögliche Weise. die ersten Monate ging es nicht an, da mußte man sich honett zeigen, und mit nichts knausern, aber jetzt ziehe ich mich wieder ganz still zurück in meine Arbeiten, die dann auch wieder das ihrige tragen müssen. Wenn z. B. die Oper gut ausfällt, so muß sie doch auch an 500 Thlr. bringen. Nun, Gott wird schon helfen, und ist mir gar nicht bang, nur zuweilen thuts mir ein bischen leid, wenn ich nicht alles so extra schön und nobel haben kann, als ich es wohl für meinen Muks möchte. Alle Auktions Cataloge sind mein Studium, und nach Tische laufe ich dann hastig wie ein Narr in den Straßen herum und besehe Quartiere, wo ich mir den Garten noch nicht recht aus dem Kopfe bringen kann, obwohl

er in der Stadt beinah gar nicht zu haben sein wird, und, vor dem Thore zu wohnen doch auch wieder viel unangenehmes hat, bei schlechtem Wetter, entfernt vom Markte, von Kaufleuten. Auch das wird sich wohl finden wie sich ja manches gefunden hat. In allen Winkeln der Stadt habe ich Kommissionäre aufgestellt, und alle Tage kommt einer mit andern Vorschlägen. ꝛc."

„19. April 1817.

„ꝛc. Gestern Mittag bei Dillon habe ich recht lebhaft an dich gedacht, und hätte dabei beinah gelacht über mich selbst, weil du schreibst, ich würde lachen wenn ich deine Geschäftigkeit sähe, und ich ertappte mich selbst wie ich mit einer entsetzlichen Gier und Aufmerksamkeit alles Tischgeräth ꝛc. besah, und berechnete und überlegte was davon hübsch und auch allenfalls für uns brauchbar wäre, und es kam mir auf ein Mal sehr komisch vor, da ich vorher in meinem Leben nicht viel auf so etwas geachtet habe. Jetzt aber verschlinge ich Stühle und Bänke mit den Augen, Salzfässer, Messer, Gabel ꝛc. Alles ist mir wichtig, und die Bedienten besah ich mir wie ein Schneider, um mir die gefälligste Form zu der Livree auszusuchen. Nun, es wird Alles recht hübsch und verständig werden. Wenn ich nur Zeit bekomme etwas zu arbeiten und Geld zu verdienen. Alles geht auch nicht auf ein Mal, und das nach und nach Verschönern und bequemer machen ist auch eine Freude. Das Nothwendigste haben wir nun doch, und ist die bewußte Theemaschine angekommen, so ist der Thee Apparat auch bald in Ordnung. Ich freue mich unendlich auf den Augenblick, wo ich dich in dein Reich einführen werde, und wo du in dem neuen Kreise doch so viel Altes, Bekanntes findest, und wie du sagen wirst, das Köpfchen auf meine Brust gelehnt, und Arm unter den Frack geschlungen, aber Mukks, das ist schön!!! und dann wirst du geschäftig herumlaufen, und einrichten und ordnen, wie ein netter Hamster. ꝛc."

„28. Mai 1817.

„ꝛc. Du schreibst ein Mal in deinem No. 50, dies halbe Hundert hätten wir erreicht, das Ganze wollen wir aber nicht voll

machen. Ach, gute Lina, daran wird nicht viel fehlen. Ich habe 87 zu füllen, und da du um 4 Briefe voraus biſt, ſo kommſt du ſchon in die 90. Ja, ja, es häuft ſich zuſammen. Weißt du was — das gäb ſchon ein dickes, dickes Buch, wir wollen ſie drucken laſſen unter dem Titel: Liebſchaftliche Correſpondenz eines melancholiſchen Hanswurſts mit einem muſikaliſchen Brummbären, oder, verliebte Hin und Her Schreiben zweier Mucken. Da bekommen wir ſchönes Geld dafür und kaufen einen Teppich. ach! ꝛc."

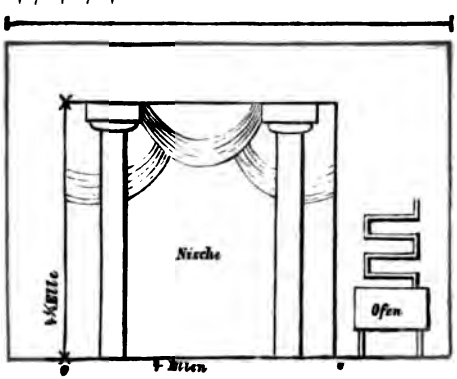
„30. Mai 1817.

„ꝛc. Hier kommen alle Maaße. Zum Glück hatte ich hier eine Prager Elle, da hab ich Alles darnach gemeſſen.

Der Schreibſchrank kann drei Ellen lang ſeyn.

Die Fenſter im Schlafzimmer (und beinah durchaus) ſind von ihrem Anfang bis zur Erde 5 Ellen hoch. Doch muß der Vorhang wohl noch ein Weniges oberhalb des Fenſters anfangen. Breit $2^1/_4$ Elle. Zwiſchen beiden Fenſtern iſt ein Pfeiler, eine kleine Elle breit.

Die Niſche ſieht ſo aus.



Höhe der Niſche $4^1/_4$ Ellen.

○—○ Breite der Niſche 4 Ellen.

Die Vorhänge kommen natürlich hinter die Säulen, jetzt ſind welche daran die offen bleiben und ich oben mit Bleiſtift gezeichnet habe. ꝛc."

„ꝛc. Nun noch vom Quartier. Das Vorzimmer grün, 15 Schritt lang, 8—9 breit. 1 Zimmer zum Schlafen rechts, hellblau und die Niſche felſenartig. ohne Niſche 8 Schritt lang, 6 breit. 2 Zimmer rechts vornheraus, lilla. es muß neu tapeziert werden (12 Schritt lang, 7 breit). 3 Zimmer, hellgrün, 12 Schritt lang, 3 breit. hintenheraus 1 blaues, 2 andere. Küche, noch 2 Zimmer, Speiſekammer, Garderobe, Boden, Keller — Punktum! Nun ſtudire und mache den Plan. ꝛc.“

„1. Juni 1817.

„ꝛc. Es iſt mir recht fatal, hätte gern ſo nach und nach Alles geordnet, und ſo täglich eine Freude gehabt; nun muß ich mich vielleicht am Ende recht abhetzen um nur Alles in Stand zu bringen. Auch ſollen jetzt die Sachen immer ſo eingepackt ſtehen, und ich noch 2 Monate warten ehe ich ſie zu ſehen bekomme, es iſt hart. Die Vorhänge ſind heute ſehr ſchön aus der Wäſche gekommen; ſoll ich denn deine Kleider auch waſchen laſſen? Befiehl über deinen Knecht! ꝛc.“

„17. März 1817.

„ꝛc. Die Beſchreibung der Zauberflöte hat mich ſehr unterhalten und danke ich Handkuſſes dafür. Du machſt aber auch hölliſche Streiche, warum ſiehſt du ſo puzzig aus, daß das Publikum da capo ruft. Ach armer Muks, alle dieſe ſchönen Federn zu verlieren*), Hermelin und Atlas mit der Küchenſchürze zu vertauſchen, nur applaudirt vom hungrigen Magen, nur herausgerufen von der Köchin und da capo vom Carl beim Küſſen! — Ach du gute Perle, wirſt, aufgelöſt im Eſſig des Eheſtandes, verſchluckt von Sorgen und dem brummbärigen Muks. — S'iſt recht traurig und ich bin ganz gerührt davon — geſchieht dir aber ſchon recht! — — ꝛc.“

Es wird aus dieſen wenigen Auszügen aus der Correſpondenz Weber's mit ſeiner Braut deutlich hervorgehen, wie es ſo gar nicht in ſeinem

*) Als Papagena. Anſpielungen auf den Abgang Carolinen's von der Bühne vor der Verheirathung. D. Verf.

Wesen lag, das Zurschautragen geistiger Bedeutsamkeit durch Vernachlässigung oder Verachtung der kleinsten Details des Lebens anzustreben, wie er vielmehr nichts unter seiner Würde, nichts für zu klein hielt, um seinen starken und schöpferischen Geist damit zu beschäftigen, wenn es vernünftig und nothwendig war. Es entsprang diese Schlichtheit aus denselben inneren Motiven, die ihn öfter äußern ließen: „Wer aussieht und thut wie ein Künstler, der ist gewiß keiner!“

Vertrauen seiner Gegner zu Weber.

So sehr nun die Italiener und besonders sein College Morlacchi, bemüht waren, die Schöpfung Weber's als Künstler und Mensch im Publikum herabzudrücken, so geht doch aus vielen Thatsachen hervor, daß sie, und wieder besonders Morlacchi, im Geheimen große Achtung vor seiner Redlichkeit und Furcht vor seinem Talent und seiner Thatkraft hatten. So kam Morlacchi einige Tage vor Aufführung seiner Oper „Barbier von Sevilla“ zu ihm, um ihn zu bitten, sie zu hören und ihm dann sein Urtheil darüber zu sagen. Dieß Urtheil fiel, abwohl die Oper wenig Erfolg hatte, günstig aus, denn er konnte darüber an Caroline schreiben:

„Den 28. Januar.

„ꝛc. Ins Theater um pflichtschuldigst Hrn. Morlacchi's „Barbier von Sevilla“ zu hören, in dem ich wirklich recht viel schönes und lobenswerthes fand. Der Mensch hat wirklich viel Talent, aber wenig Oekonomie weil er zu wenig gründliche Kenntnisse besitzt. Aber viel Ideen und besonders gut charakterisirte komische Sachen. ꝛc.“

Morlacchi's „Isacco“.

Hierdurch ermuthigt, brachte ihm Morlacchi sein neues, von Metastasio gedichtetes Oratorium, „Isacco, figura del redentore“, zur Durchsicht, und da Weber in diesem weit schwächeren Werke, das im Ganzen den Stempel der Nüchternheit und mühsamen Arbeit trug, doch auch hie und da zu Lobendes fand, so bat er ihn sogar, nach dessen Aufführung am Osterheiligenabende, eine öffentliche Kritik darüber zu schreiben. Diesem Wunsche kam Weber, um des guten Einvernehmens willen, nach und lieferte in Nr. 78 der Abendzeitung eine Besprechung des unbedeutenden Werkes, die wir im III. Bande geben und die ein wahres, kleines Muster diplomatisch-künstlerischer Kritik

iſt, ſo geſchickt weiß er darin, unter ſchön klingenden, dem Italiener gewiß ſehr wohlgefallenden Phraſen, gemiſcht mit wahrgemeintem Lob über einiges Detail, ſeine Meinung vom mittelmäßigen Werthe des Oratoriums zu verhüllen, ohne ſich, der Würde der Kritik, oder der Wahrheit Etwas zu vergeben. So groß war indeß Morlacchi's Vertrauen in Weber's Redlichkeit doch nicht, daß er ihn nicht gebeten hätte, ihm die Kritik in's Italieniſche zu überſetzen, ehe ſie gedruckt wurde!

Der wenig genügende Erfolg der Probegaſtſpiele, durch die bisher, außer Wilhelmi, kein Sänger und keine Sängerin von einiger Bedeutung für die deutſche Oper gewonnen worden war, und dabei die drängende Nothwendigkeit, bald durch Engagement einer Geſangskraft erſten Ranges den Italienern ein Paroli zu biegen, wenn der, an ſchöne und gebildete Stimmen gewöhnte, muſikaliſche Gaumen des Dresdener Publikums nicht bald die deutſche Oper unſchmackhaft finden ſollte, ließen Weber die Augen nach Prag richten, wo der Bankerott des dortigen Theaters und das Miſère der Verwaltung, Hoffnung gab, die treffliche Sängerin Grünbaum los zu machen und für Dresden zu gewinnen. Graf Vitzthum ging auf ſeine Vorſchläge ein, deren Durchführung eine ſchleunige Reiſe nach Prag nöthig machte. Weber, ganz glücklich, auf dieſe Weiſe die geliebte Braut überraſchen zu können, ſtand am 20. März ſchon mit dem Fuße im Wagen, als ihm ein Brief des Grafen Pachta überreicht wurde, der ihm den bevorſtehenden Fall des Hauſes Ballabene und ſomit den wahrſcheinlichen Verluſt von ſeiner und Carolinen's ganzer, mühſam erſparten kleinen Habe, die bei dieſem großen Banquier niedergelegt war, und deren das Paar jetzt gerade ſo nöthig bedurfte, anzeigte! — Das war ſein „Stern"! —

Verluſt ſeiner Erſparniſſe.

Sein Tagebuch weiſt über dieſen erſchütternden Vorfall Nichts weiter auf, als die wahrhaft frommen Worte: „Gott hat ſo weit geholfen, er wird auch weiter helfen, ich vertraue ſeiner Gnade! —"

Er ſtieg in den Wagen und verbrachte Nacht und Tag auf trüber Reiſe, im ſchweren Ringen nach dem Gleichgewicht der Seele, doch in Prag Abends angekommen, eilte er in's Theater, aus dem ihm ſchon

Reiſe nach Prag

der Jubel, den Caroline als Papagena erregte, entgegenſcholl, und ſank bleich, aber fröhlich als ſei nichts geſchehen, in die Arme des reizenden, vor Ueberraſchung und Aufregung faſt ohnmächtigen, buntbefiederten Bräutchens.

Sein Verluſt, der ſich bei näherer Unterſuchung faſt ganz beſtätigte, war ſo bedeutend, daß ihm gerade nur ſo viel blieb, um das von Lina Verlorene im Stillen vollſtändig zu erſetzen, ſo daß dieſe im Wahne blieb, das Ganze habe ſich um eine Kleinigkeit gehandelt, die verglichen ſei, und erſt 10 Jahre ſpäter den wahren Verluſt erfuhr.

Die Einkäufe an Glas, Meubeln u. ſ. w. in Prag wurden nun zwar ſo beſchränkt, daß es Carolinen doch dann und wann durch den Sinn ging, als ſei ihr Carl faſt ein wenig zu genau, aber unbeſchränkt war die Freude und Anhänglichkeit, mit der die Prager Freunde, das Prager Publikum, das ſeinen Werth erſt nach ſeinem Weggange vollſtändig erkannt hatte, ihn allenthalben begrüßte. Auf offener Straße, an Vergnügungsorten, in Kaufläden u. ſ. w. eilten Perſonen, die er nur halb oder gar nicht kannte, auf ihn zu, um ihm die Hand zu drücken. Den Gipfelpunkt erreichten dieſe Kundgebungen aber, als er am 28. ſeine „Sylvana“ ſelbſt dirigirte, während Caroline ſie ſpielte. Das ganze, gedrängt das Haus füllende Publikum ſchien wie zu einem heitern Familienfeſte geladen, bei dem Bräutigam und Braut die Hauptrolle ſpielten. Weber ſchreibt ſelbſt darüber an Gänsbacher:

„ꝛc. Den 28. dirigirte ich „Sylvana“ ſelbſt. So wie ich nur den Kopf ins Orcheſter ſteckte, ging ein unmenſchliches Applaudiren und Bravoſchreien los, das gar kein Ende nehmen wollte. Jedes Muſikſtück wurde applaudirt und an jedem Aktſchluſſe Bravo Weber geſchrien. Es ging aber auch vortrefflich. Orcheſter und Chöre beſeelte der alte Geiſt und Alles war wie elektriſirt und wonnetrunken. Da fühlten ſie erſt wohl, was ſie verlohren hatten. ꝛc.“

Schon am 1. April verließ Weber Prag wieder, nachdem er die Grünbaum vorläufig für Gaſtrollen gewonnen und ſeine Angelegenheiten geordnet hatte, ſo weit dieß thunlich war. Er begab ſich, nach blos zweitägigem Aufenthalte in Dresden, nach Leipzig, wo in einem

der Gewandhausconcerte seine Cantate „Kampf und Sieg“ aufgeführt werden und seine dort neu engagirte Freundin, Neumann-Sessi, singen sollte. Dieß Concert fand am 8. April statt, die Sessi sang die, wie sie die Leipziger Kritik nannte, „wahrhaft große“ und edle Scene und Arie, die Weber 1811 in der Schweiz für Madame Peyermann geschrieben hatte, vortrefflich und mit ihrer ganzen perligen Stimmenbehandlung. Concert in Leipzig 8. April 1817.

Weber selbst spielte sein neues Es- und H-dur-Concert „wie ein wahrer Meister“.

„Kampf und Sieg“ war in Leipzig, dem Orte, wo eine Hauptscene des großen Dramas gespielt hatte, dessen Schluß die Cantate verherrlicht, noch nicht gehört worden und ließ auch bei seiner Aufführung am 8. April 1817 das Publikum ziemlich kalt. Weber verließ Leipzig noch dieselbe Nacht.

Die von Weber für Gastrollen engagirte, treffliche Sängerin Grünbaum traf am 27. April mit dem Sänger Gned, ebenfalls einem ältern Bekannten Weber's, der auch auf Engagement gastiren sollte, in Dresden, wo sich auch der junge Genast gastirend befand, ein, nachdem das Weixelbaum'sche Ehepaar zwar vorher mit Glück, aber ohne ein Engagement zu finden, besonders in Mehul's von Weber einstudirter „Helene“ als Helene und Constantin, gastirt hatte. Für ihr Auftreten in letzterer Oper hatte Weber, dem ihm befreundeten Paare, ein von ihm componirtes Duett eingelegt, das, so reizend es an sich gefunden wurde, die Kritik einstimmig doch nicht ganz als zum musikalischen Charakter der Oper passend anerkennen wollte.

Der Bassist Gned sagte dem Capellmeister und dem Publikum gleichmäßig zu; Weber war glücklich, endlich einen durchaus brauchbaren, musikalischen Bassisten zu bekommen und sein Engagement wurde in Vorschlag gebracht, als der König, der einige Tage das Theater nicht besucht hatte, ihn sah und sofort eine, ihn im höchsten Grade unangenehm berührende Aehnlichkeit, zwischen ihm und dem Geheimen Rathe von Anstetten zu entdecken glaubte, der ihm 1813 seiten der Verbündeten anzuzeigen gehabt hatte, daß sie ihn als ihren Gefangenen betrachteten. Der König selbst würde nun kaum hieraus Der Bassist Gned.

ein Hinderniß seiner Anstellung gemacht haben, der Graf Einsiedel aber ließ Vitzthum rufen und theilte ihm, ohne weitere Hinzufügungen, die unliebsame Bemerkung mit, die ihm zu Ohren gekommen war. Vitzthum schloß sehr richtig, daß Gned engagiren nun eben so viel heißen würde, wie dem Könige in jeder deutschen Oper ein unbehagliches Gefühl bereiten, was nicht dazu beitragen konnte, dieselbe in der Gunst höhern Orts zu fördern. Seufzend mußte daher Weber den singenden Fisch, den er schon im Netze hatte, entschlüpfen lassen. Gned wurde in Berlin engagirt.

Es war vielleicht nicht ohne eine kleine Bosheit Weber's, daß er Boyeldieu's reizenden, musik- und humorvollen „Johann von Paris" zu einer Zeit zur Aufführung brachte, wo er wußte, daß Morlacchi mit Composition desselben Sujets beschäftigt sei. Wurden ihm doch täglich ähnliche Schachzüge gespielt!

Die Sängerin Grünbaum.

Die Grünbaum sollte als Isabella in dieser Oper auftreten und ihr dadurch ein großes Lüstre verleihen. Die Stimme Wilhelmi's, der den Prinzen zu spielen hatte, reichte aber nur bis gis und die Parthie des Troubadur mußte daher nach E dur transponirt werden. Dadurch wurde aber der Glanz der brillantesten Stimmlage der Grünbaum etwas getrübt und sie protestirte daher gegen die Aenderung so energisch, daß Weber einmal über das andere ausrief: „Da sieht man, daß die Kinder in Prag der Zuchtruthe entlaufen sind!" Endlich erklärte die Grünbaum: „Mögen die andern singen, aus welcher Tonart sie wollen, ich singe aus F!!" Worauf Weber, des Redens überdrüssig, auf die Bühne hinauf rief: „Das wird eine schöne Musik werden, denn wir spielen aus E dur und das Uebrige muß sich finden." Die Grünbaum aber, unbeirrt, setzt ruhig statt in h in c ein und singt aus F dur, während das Orchester in E fortaccompagnirt. Weber ließ den Spektakel eine Zeit lang toben, dann warf er den Taktstock hin und schrie, sich die Ohren zuhaltend: „Grünbaum, um Gotteswillen, ich bekomme Krämpfe!" worauf die liebenswürdige, capriciöse Sängerin lachend in die gewünschte Tonart überging.

Einführung des Taktstocks.

Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, daß Weber es war, der den Taktstock zum Leiten des Orchesters in Dresden einführte.

Bis dahin hatten die Dirigenten, nach italienischer Weise, nur am Clavier sitzend das Orchester geleitet und blos mit der Hand in schwierigen Stellen, oder bei Einsätzen, den Takt sichtlich markirt, so daß die eigentliche momentane Leitung des Orchesters wegfiel, dieses daher dem ersten Geiger zu folgen hatte und jede feine Nuancirung nach den Intentionen des Capellmeisters, jede Unterstützung des Orchesters durch denselben erschwert wurde. Bei der Form der italienischen Oper war dieß thunlich, die deutsche verlangte eine größere seelische Beeinflussung durch den Dirigenten, und deshalb begann Weber seinen bewährten Taktstock vom ersten Tage seiner Wirksamkeit an zu handhaben, obwohl auch diese Neuerung, welche die Mitglieder der Capelle zwang, ihre Aufmerksamkeit, in anstrengender Weise, fortwährend zwischen ihren Parthien und dem Dirigenten zu theilen, beträchtliches Murren erregte.

Ueber die Vorstellung des „Johann von Paris" schreibt Weber an Caroline:

„2c. Johann von Paris ist gestern vortrefflich gegangen und die Grünbaum hat die Leute ganz toll gemacht. Im 1. Akte hatte sie Angst und den habe ich schon besser von ihr gehört, aber im 2. sang sie wahrhaft göttlich. Das Ganze ging aber auch herrlich und ist eine sehr schöne Vorstellung. Auch sogar Tänze und Castagnetten haben wir zusammen gestoppelt. Zur Tafel hatten wir aus der Königl. Silberkammer Service 2c. Grünbaum wurde herausgerufen und sie dankte bescheiden. Wilhelmi als Johann von Paris war recht brav. Genast desgl. als Seneschall. der Wirth auch, nur der Page hätte anders sein können, doch that das arme Julchen (Zukker) was sie konnte. Chöre und Orchester!! — Nun!! — 2c."

Auch das Engagement der Grünbaum zerschlug sich und auch sie wurde in Berlin gewonnen. In Dresden bewirkte es ihre Anwesenheit, daß Mehul's „Lotterieloos" am 11. Mai und Gretry's „Blaubart" am 18. Mai von Weber einstudirt und in Dresden zum ersten Male aufgeführt, auf die Bühne kamen. Auch diesen beiden Opern schickte Weber Einführungen, die wir im III. Bande geben, voraus.

Von seinem Freunde Gned hörend, daß der Intendant Graf Brühl aus Berlin auf seinem Gute Seiffersdorf bei Dresden anwesend sei, fuhr Weber zu diesem hinaus, um für Gned einige Gastrollen in Berlin zu erwirken. Er schreibt darüber:

„ꝛc. Graf Brühl empfing mich sehr freudig und ich bettelte ihm denn 2—3 Gastrollen für Gned ab. Als er hörte, daß ich eine Oper schreibe, nahm er den Hut ab und ich mußte ihm versprechen sie selbst in Berlin aufzuführen. ꝛc."

Aus dieser flüchtigen Besprechung entwickelte sich, wie man sehen wird, die Erwerbung des Freischützen für die Eröffnung der Opern-Vorstellungen im Schinkel'schen Schauspielhause zu Berlin.

Graf Vitzthum hatte Weber, auf dessen Bitte, fast volle fünf Monate Zeit gelassen und ruhig das Einstudiren und Aufführen von sieben Opern abgewartet, ehe er ihn aufforderte, ihm seine Meinung über die Verhältnisse der deutschen Oper, deren Personal und deren Mängel, das was zu erstreben war und die Mittel, es zu erreichen, ausführlich mitzutheilen. Weber war, wie man aus der Aufzählung der Probegastrollen sieht, nicht müßig gewesen; überall hatte er Fühlfäden ausgestreckt, um das Brauchbare zu finden und heranzuziehen. Der Aufforderung Vitzthum's leistete er durch Einreichung des Exposé's Folge, das wir hier in voller Ausdehnung folgen lassen.

Vorschläge zu weiterem Ausbau der deutschen Oper.

Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Opern-Gesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen.

Einleitende Bemerkungen.

Die italienische Oper hat ihre feststehenden Figuren und Gesangs-Fächer für Opera seria und buffa. Die französische desgleichen. Von einer deutschen Opern-Gesellschaft aber verlangt man, nebst dem ihr Eigenthümlichen, auch die Vereinigung alles Obigen, da die Werke der beiden genannten Nationen in Uebersetzungen auf die deutsche Bühne gebracht werden.

Hieraus folgt ein mehrzähligeres, vielseitigeres, und daher schwer bis zu einem gewissen vollkommenen Grade zusammen zu bringendes Personale.

Bei der Wahl desselben ist besonders darauf zu sehen, daß die Individualität der Mitglieder sich zu vielseitiger Benutzung darbiete. Man kann ein schönes Talent besitzen, und doch wenig brauchbar seyn, welches sich bei einigen sonst sehr achtbaren Künstlern bewährt.

Die Bemerkung benimmt überdieß den Verdiensten und der Brauchbarkeit dieser Mitglieder nichts von ihrem Werthe, sondern soll blos die Nothwendigkeit darthun, das Opern-Personale auf einen gerechten Forderungen gemäßen Stand zu bringen.

Nothwendige Individuen.	Deren Fach und Benutzung.
1.) Eine erste Sängerin.	Zu Gesangs-Partien, wo im gewöhnlichen Sinne des Wortes der Gesang das Vorherrschende ist.
2.) Eine erste Sängerin.	Zu Charakterrollen, Männerrollen, Medea, Athalia, Iphigenia, Sextus, Sargino, auch mehr deklamator. Aufgaben.
3.) Eine erste Sängerin.	Für das naive muntre Fach. Savoyarde, Aschenbrödel, Zerline, Aline ꝛc.
4.) Eine Sängerin.	Zu Anstands-, Mütter- und auch komischen Rollen.
5.) Eine Sängerin.	Minder bedeutende Rollen, Vertraute ꝛc.
6.) Ein erster Tenorist.	Zu ersten Liebhabern, Jugendhelden.
7.) Ein zweiter Tenorist.	Zu dergleichen in geringerm Grade.
8.) Ein Tenorist.	Zu sogenannten Spielrollen, hauptsächlich bei französ. Opern. Joh. v. Paris, flüchtige Bedienten-Rollen ꝛc.
9.) Tenor buffon.	— —

Nothwendige Individuen.	Deren Fach und Benutzung.
10.) Ein erster Baſſiſt.	Zu ernſten Sing-Rollen, Herzogin Camilla, Maffeu, Sarastro.
11.) Ein erſter Baſſiſt.	Zu mehr Charakter-Rollen. Seneſchall, Blaubart, Moritz in Helene ꝛc., wo das Spiel vorherrſchend.
12.) Ein Baſſiſt.	Zu Nebenrollen, komiſchen oder beſchränktern Charaktern.
13.) Ein Sänger.	Zu niedrig kom. Rollen.

Die bereits vorhandenen Mitglieder ſind theils Anfänger, theils werden ſie vorzugsweiſe und zu viel zum Schauſpiele benutzt, um gehörig ihr Talent zum Geſange ausbilden zu können.

Aus dieſem Verzeichniſſe ergiebt ſich, daß zwar ſchon vielerlei Hülfsmittel zum Ausfüllen und Ergänzen da ſind, aber doch die eigentlich eine Oper begründenden Haupttheile gänzlich fehlen.

Dieſe Vermiſchung iſt, wenige Fälle ausgenommen, ſchädlich, weil erſtens häufiger Gebrauch der zum Sprechen nothwendigen Stimm-Organe der Ausbildung der zum Geſange anzuwendenden gänzlich im Wege ſteht (weshalb es, wie im Italieniſchen, eine große Erleichterung iſt, eine ganze Oper hindurch zu ſingen), und zweitens der dadurch ſich kreuzende Geſchäftsgang alle dazu erforderliche Zeit und Kraft raubt.

Die letztern Gründe müſſen mich auch veranlaſſen, auf eine beſtimmte Trennung der deutſchen und italieniſchen Opern-Geſellſchaft, in deren Grund-Prinzipien und Beſtimmungen nämlich, anzutragen. Einzelne Fälle zur Vervollſtändigung der einen oder der andern Gattung natürlich ausgenommen.

Vorſtehendes Verzeichniß erſchöpft keineswegs die höchſten Forderungen von dem Beſtande eines deutſchen Opern-Perſonales, und iſt nur das unumgänglich Nöthige, um eine dergleichen Geſellſchaft

zu konſtruiren, denn den vorhandenen Fähigkeiten gemäß die Wahl der auszuführenden Opern zu bemeſſen, iſt die Sache desjenigen, der die Leitung derſelben hat.

Durchaus nothwendig und zu engagiren ſind demnach No. 1. 2. 3. 6. 10.

Bei No. 1. tritt der Fall ein (wie bei den Meiſten) daß erſt von Michaelis an in einem Jahre auf deren Beſitz zu hoffen iſt. Dieſer Zeitraum muß durch das Engagement einer zweiten erſten Sängerin, die früher zu haben, und ſodann auch beizubehalten wäre, ausgefüllt werden.

In dieſer Beziehung und noch auf 3. 6. 10. ſind nicht nur Korreſpondenz mit allen Talenten, die man für würdig der hieſigen Kunſtanſtalt hielte, angeknüpft, ſondern auch zu genauerer und beſtimmterer Kenntniß und Beurtheilung derſelben die Gaſtdarſtellungen überhaupt gewählt und feſtgeſetzt worden, da Zeit und Zufälle leicht dem Talent ſo wohl vortheilhafte als nachtheilige Richtung in Kurzem geben können.

Zu Erlangung ausgezeichneter Subjekte gehört auch glücklicher Zufall, und die Macht, denſelben feſtzuhalten, wo er ſich zeigt. Die vorzüglichen Künſtler ſind ſo ſelten, und von allen Seiten ſo geſucht, daß meiſt nur eine ſchnelle beſtimmte Entſcheidung ſie gewinnen kann.

Die nothwendig gewordene Aufſtellung eines eigenen Chores bringt auch die Anſtellung eines Muſikmeiſters oder Korrepetitors für denſelben ſowohl als für die weniger muſik. Mitglieder der Oper mit ſich, wie dies bei allen, ſelbſt den kleinſten Theatern der Fall iſt.

Ein ſtehender Theater-Chor wird in ſo fern von großem Gewinne ſeyn, daß erſtens durch gehörige Anleitung und ſtetes Ueben ein Enſemble-Spiel hervorgebracht werden wird, das der größten Wirkungen fähig iſt, und zweitens und hauptſächlich, daß auch hieraus eine förmliche Pflanzſchule entſpringt, deren hervorſtechende Talente man weiter befördert und bildet.

Zur vollſtändigen Erreichung dieſes Zweckes wäre, nächſt dem Singe-Meiſter, ein Tanzmeiſter nothwendig, der, ohne Ausnahme,

Alle in den ersten Elementen des theatralischen und mimischen Tanzes zu Ausschmückung einzelner Scenen, und zu wirkungsvollen Gruppirungen unterrichtete. Diesem könnten auch Kinder zum Tanz-Unterrichte gegeben werden, deren Anzahl sich alle drei Jahre erneute, und zwar in dem Maaße, daß die Aeltern sich verpflichteten, ihre Kinder für den zu genießenden Unterricht die ersten drei Jahre unentgeltlich beim Theater figuriren zu lassen, die nächsten drei Jahre aber gegen ein bestimmtes geringes Quantum. Die im nächsten Termine Eintretenden würden dann die später Abgehenden wieder in gleichem Maaße ersetzen, und somit immer die Hälfte unentgeltlich benutzt werden können.

Dresden den 24. Mai 1817.

Als geeigneteste Persönlichkeit zur Schöpfung eines, wahrhaft Gediegenes leistenden Theaterchors, bezeichnete Weber damals schon, da hierzu die Kräfte des alten Chordirektor Metzner nicht ausreichten,
Johannes Mitsch den trefflichen Singmeister Johannes Mitsch, der die Funk schon gebildet hatte, die Hähnel und Schröder-Devrient auf die Höhe ihrer künstlerischen Gesangsbildung heben sollte, und 1817 als Kammer- und Ceremoniensänger und Mitglied der italienischen Oper in Dresden fungirte. Es ist damit nicht gesagt, daß Weber mit Mitsch immer, oder auch nur gewöhnlich und im Prinzipe, derselben Meinung in Bezug auf Stimmbildung und Vortrag gewesen sei. Mitsch war ein in Deutschland gezogener, aber guter Sprößling der italienischen Gesangschule des Barnachi zu Bologna, ein Schüler Caselli's und ein gut beobachtender und erfahrener Sänger. Er beschuldigte Weber, daß er nicht singen könne, die Singstimme wie ein Blasinstrument behandle und die Fähigkeiten der Menschenstimme nicht studirt habe; Weber hingegen sagte ihm, daß er zu viel singe und singen lasse, Flötenuhren aus den Menschen zöge und die Stimmen in unnatürliche Lagen forcire. In der That hatte es Mitsch, durch eisernen Fleiß, dahin gebracht, seiner ursprünglich sehr schönen Baritou-Stimme eine Tenorlage zu geben und hielt es für möglich, dieß gewagte Experiment bei fast allen Stimmen zu wiederholen.

Gingen dabei Stimmen zu Grunde, so behauptete er, der Organismus derselben habe a priori Nichts getaugt.

Mikisch war kein Meister für die Kunst der psychologischen Durchdringung der Musikwerke, das Temperament des Gesanges ging ihm ab, das Gemüth, den Ausdruck der Leidenschaft kultivirte er nicht bei seinem Unterrichte, aber er war groß im systematischen Gesangunterrichte, im Gehorsammachen der Kehle, im Geschmacke des Vortrags und in der Bildung des Ohrs. Weber pflegte daher zu sagen, daß Mikisch unter Aufsicht der größte Chorlehrmeister der Welt, ohne Aufsicht der Ruin aller Stimmen sei. Sie standen sich daher oft schroff gegenüber, immer aber erkannten die beiden redlichen und tüchtigen Männer gegenseitig ihren Werth an und Weber that manchen Schritt, der ihm sonst schwer geworden wäre, um den alten Mikisch „wieder gut zu machen!“ So bat er ihn einst (1819) nach einer heftigen Scene, wo er Mikisch über das „drehorgelhafte“ Einstudiren einer Mozart'schen Parthie zur Rede gesetzt hatte, seiner Gattin Gesangsunterricht zu geben. Mikisch war derb, oft grob, Weber schroff, beide waren sich ihres Werthes bewußt, das gab denn oft genug Feuer. In spätern Lebensjahren galt Mikisch mit Recht für eine große Autorität in der Kunst des Gesangsunterrichtes.

1817 weilte seine beste Schülerin, die hübsche Meißner Postmeisterstochter, Friederike Funk, zu ihrer weitern Ausbildung in Italien, und Mikisch, der Zögling der alten italienischen Schule, der wenig Vertrauen in die dermalige Gesangskunst in Hesperien hatte, sah ihrer Rückkunft mit Sorge entgegen. Dieselbe rechtfertigte sich, Friederike war in Italien „brillant verbildet“ worden, hatte die Feinheit des Gehörs, die „Sicherheit des Tonansatzes“ verloren und kam, wie Mikisch selbst sagte, als Sängerin zweiten Ranges zurück.

Das Gewinnen guter Sänger und Sängerinnen für die deutsche Oper sollte sich, trotz Weber's und Mikisch's Bemühungen, doch noch geraume Zeit verzögern.

Achtzehnter Abschnitt.

Kampf der deutschen und italienischen Oper.

Sommercharakter Dresdens.

Mit dem Sommer änderte sich Weber's Lebensform in Dresden. Erhält doch diese ganze schöne Stadt während der milden Jahreszeit einen ganz andern Charakter. Das Leben ergießt sich in's Freie, in die Vergnügungsörter und Villen der Umgegend, der Strom belebt sich mit geschmückten Luftfahrzeugen und Abends glaubt der Fremde, beim Blick auf die im Flusse sich spiegelnden Lichter der Vergnügungsorte, des Brühl'schen Gartens, der Brücke, die bunten Lampen sanft hingleitender Gondeln, bei der Musik, dem Gesang, der überall erschallt, bei dem regen Treiben auf allen Wegen, die im Elbthale hin in's Freie, in die holde Gegend führen, sich unter einen südlicheren Himmel versetzt. In richtiger Würdigung dieses Charakters der Stadt und ihrer Bewohner war schon im Jahre 1776 vom Besitzer eines der freundlichsten Vergnügungsorte in der Nähe Dresdens, des lieblich mit Pavillon und Garten am Strome hingelagerten „Bades", dem Accisrath Linke, von dem der Ort später den Namen „Linke'sches Bad" erhielt,

Theater am Linke'schen Bade.

ein Sommertheater erbaut worden, in dem 1777 der Theaterunternehmer Seiler, unter großem Zulaufe, Vorstellungen gab. Sodann mietheten es für die Saison Brunier, Gräff, Getto, Modex, Bellomo und Andere, bis es zuletzt, von 1790—1816, Joseph Seconda inne hatte und die königliche Schauspielergesellschaft daselbst im Sommer, theils gleichzeitig mit der Stadt, theils abwechselnd mit derselben, Vorstellungen gab.

Die italienische Oper war auf der kleinen Bühne niemals aufgetreten und hielt dieß auch für unter ihrer Würde, ja eigentlich für unmöglich.

Rangstreitigkeiten zwischen der deutschen und italienischen Oper.

Weber bekam Weisung, die vorbereitete Oper, „das Waisenhaus", am 4. Juni auf dieser Bühne aufzuführen und zugleich bereit zu sein, auch in Pillnitz, im kleinen Hoftheater im Schlosse, Vorstellungen zu dirigiren.

Dieſe Weiſung erregte die Dresdener Theaterwelt und das daran Theil nehmende Publikum im höchſten Maße und bildete, geraume Zeit, das alleinige Geſpräch in der feſt auf den Hof blickenden Stadt.

Ließ nämlich der König die italieniſche Oper nicht ebenfalls „auf dem Bade“ Vorſtellungen geben, und dieß glaubte man allgemein, ſo wurde die deutſche, der es bereits befohlen war, dadurch in eine Art zweiten Rang gedrängt, während, im andern Falle, die Gleichſtellung faktiſch ausgeſprochen war. Ferner war es „wichtig“, ob der König die deutſche oder italieniſche Oper zuerſt zu ſich nach Pillnitz rufen würde, denn auch hieraus glaubte man Schlüſſe auf die „Hofrangſtellung beider Kunſtanſtalten“ machen zu dürfen.

Weber, immer auf die „Würde und äußere Stellung“ des ihm anvertrauten Inſtituts um ſo mehr bedacht, als es ſich thatſächlich noch nicht mit der italieniſchen Oper meſſen konnte, legte die Hände nicht in den Schoß, ſondern rührte ſich ſehr lebendig, um die Gelegenheit zur Hebung deſſelben zu ergreifen. Er that alle möglichen Schritte, die Zuſicherung zu erhalten, daß die Italiener ebenfalls „auf dem Bade“ ſpielen ſollten. Ihrerſeits wehrten ſich dieſe mit allen ihnen zu Gebote ſtehenden Mitteln gegen dieſe Degradation. Bei Vitzthum wechſelte der Beſuch der Capellmeiſter ununterbrochen. Weber kam wenn Morlacchi ging.

Seconda ſprach für die Deutſchen, ſelbſt Schmiedel legte ſein gewichtiges Wort ein, während die Italiener offene Thüre beim Miniſter Einſiedel fanden und faſt ſämmtlich, Capellmeiſter, Sänger und Sängerinnen, bittend ihn beſtürmten. In den erſten Tagen dieſes Kampfes, der die Kluft zwiſchen dem deutſchen und italieniſchen Perſonale wieder weiter als je zuvor öffnete, konnte Vitzthum den Deutſchen daher wenig Tröſtliches ſagen, da des Miniſters Anſicht ſich den Italienern unzweifelhaft zuzuneigen ſchien. Glücklicher Weiſe für erſtere hielt ihn aber ein Unwohlſein eine halbe Woche lang in Dresden feſt. Da inzwiſchen die Pillnitzer Theater-Angelegenheit, wegen zu erwartenden hohen Beſuchs dringend wurde, ſo erhielt Vitzthum Befehl, perſönlich Vortrag zu erſtatten und damit war den Deutſchen die Schlacht gewonnen. Der König ſelbſt entſchied: „die

Italiener ſollen auch auf dem Bade ſingen", und dagegen gab es, bei dem Charakter des Königs, keinen Appell!

So entſchied ein kleines Schnupfenfieber, höchſt wahrſcheinlich, das Schickſal des bald ſo herrlich aufblühenden Inſtituts der Dresdener deutſchen Oper!

Da nun zu gleicher Zeit Morlacchi die Unvorſichtigkeit begangen hatte, ſich bei mehreren Veröffentlichungen des Titels „Erſter Capellmeiſter des Königs von Sachſen" zu bedienen, und auf Weber's Beſchwerde hierüber Morlacchi die Führung des ihm nicht zukommenden Titels verboten wurde, endlich auch ſogar der König, freilich halb und halb um die, nur auf kurze Zeit in Dresden anweſende, herrliche Sängerin Grünbaum zu hören, die Deutſchen zuerſt zu ſich nach Pillnitz rief und ſich das „Lottoloos" vorſpielen ließ, ſo hatten die Italiener, in den Augen des Hofes und Publikums, drei ſo empfindliche Niederlagen erlitten, daß die Deutſchen dadurch ganze Provinzen in der öffentlichen Meinung eroberten.

Um den Italienern aber doch einigen Honig an den Rand des bittern Trankes zu ſtreichen, wurde verfügt, daß ſie zur Feier des Jahrestags von des Königs Rückkehr, 7. Juni, zum erſten Male das Theater am Bade durch ihr Erſcheinen verherrlichen ſollten. Fioravanti's reizende Oper „Cantatrice villane" wurde, unter großen Antheilsbezeugungen, aufgeführt, während die erſte deutſche Oper „auf dem Bade", das „Waiſenhaus", leer war und kühl ließ. So ſchwankte das Kriegsglück zwiſchen dieſen beiden bedeutenden Mächten, von denen die eine eine herrliche Armee unter einem mittelmäßigen Generale, die andere ſchwache Streitkräfte mit einem genialen Feldherrn an der Spitze, in den Kampf führte.

Weber ſchreibt über Alles dieß und die erſte Theatervorſtellung in Pillnitz an Caroline:

„Den 5. Juni 1817.

„ꝛc. Die Italiener bieten auch Himmel und Hölle auf, nicht auf dem Bade zu ſingen. Das Schlimmſte iſt, daß Se. Maj. der König ſie auch wahrſcheinlich noch für die Auserwählten und eigentlich Ihm

angehörigen und uns Deutsche „nur des Publikums wegen" hält. Sollte also einmal unglücklicher Weise ein Fall kommen, wo er dieß ausspräche und sie dadurch über uns erhöbe, so würde das den übelsten Einfluß auf die Deutschen haben und ich kann nicht läugnen, daß ich selbst dieß schwerlich ertragen würde. Nun wir werden ja sehen! ꝛc."

„Den 19. Juni 1817.

„ꝛc. Der König befahl daß Abends in Pillnitz das Lottoloos und Pflicht um Pflicht sein sollte. Nun ging es an ein Hezzen! Erst Probe, dann um 2 Uhr hinaus und um 6 Uhr gings los. So wie S. Majestät herein kam, ging er gleich auf mich los und Er und alle Prinzen unterhielten sich auf das Schmeichelhafteste mit mir und waren ganz entzückt von der Grünbaum. Die Königin frug gleich nach dir und trug mir auf dich zu grüßen. ꝛc. — Es hat uns allen große Freude gemacht daß wir, und nicht die Italiener, die ersten waren, die er (der König) zu sich rief! ꝛc."

Sommerleben an und auf der Elbe.

Auf das Linke'sche Bad wurden die Mitglieder der Bühne auf Gondeln von Dresden aus geführt, von Pillnitz trieb man oft im Nachen an schönen Sommerabenden herein, liebliche Ruhe lag auf der schönen Gegend, und in Weber wurde die Sehnsucht rege, zwischen diesen Rebenbergen in einem kleinen Landhäuschen allsommerlich einige glückliche Monate zu verträumen. Er gewann sehr bald die freundliche Landschaft, die gesegneten Fluren, die schönen Thäler, die sonnigen Aussichtshöhen um Dresden so lieb, daß dieser Glückstraum, diese Neigung, mehr als einmal das Haupthinderniß seines Weggangs von Dresden sein sollte. Oft gesellten sich zu diesen Gondelfahrten Personen, die nicht zur Bühne gehörten, und ein geistvoll heiteres Gespräch leuchtete beim rauschenden Rudertakte auf, während die Berge und Strom nach und nach in Nacht versanken. Eben so oft veranstalteten die Freunde aus dem Liederkreise solche Partien. Da erzählte denn Heun, Kind oder Weber Novellen aus dem Stegreife, von denen die des letzteren, unbeeinflußt durch die sänftigende Melancholie der Sommerabende, meist voll scharfen Humors, sarkastisch und reich an

attiſchem Salz waren. Oder ſanfter Ton von Haaſe, Haubeck, Fiſcher und Liſting geblaſener Waldhörner zitterte über die verglimmende Fläche des Stroms, oder Weber intonirte mit ſeiner ſchwachen, wohllautenden Stimme die Lieder, in welche die Andern einfielen, oder er ſang auch deren ſelbſt zur Guitarre, in ſeiner Zauberweiſe nach Gefallen Lachen und Thränen hervorlockend. Nichtsdeſtoweniger fand er ſich freundlos und einſam in Dresden, wo ihm keine Seele nahe trat, die ihm an Geiſt ebenbürtig, an Grabheit gleich, durch Geſinnung zur Freundſchaft lockend erſchienen wäre. Er ſchreibt, bedrückt durch dieſe Einſamkeit, an Caroline:

„Den 23. Febr. 1817, Abends 9 Uhr.

„2c. Es geht mir natürlich um kein Haar beſſer, oder wohl eigentlich ein gut Theil ſchlimmer. Du haſt doch ein Haus wo du mit ganzer Seele ſprechen und leben kannſt, und du Stoffe zur Freude und Belehrung einfangſt, bei mir iſt das ganz anders, ich ſtehe ganz allein. Iſt die Arbeit vorüber ſo ſtehlen mir langweilige Geſellſchaften die Zeit, und bin ich endlich allein ſo iſt die Menge der zu vollendenden Dinge die mich umgeben ſo rieſengroß vor mir, daß ich oft unentſchloſſen abwiegend, welches das dringendſte ſei, die Zeit vertrödle und höchſtens im Zimmer auf und ab gehend mit dem Gedanken an dich mich ſtärke und erheitere. Hab ich nun da auch irgend einen Anlaß unruhig zu ſein, ſo ſieht es recht trübe mit mir aus, und nur die Hoffnung daß dies alles ſich bald ändern, einer ruhigen frohen Zukunft Platz machen muß, erhebt mich und giebt mir Kraft zur Ausdauer. Lieber Mucks, es iſt eine Art von peinigendem unbehaglichen Gefühl, wenn man niemand hat an dem man achtend und liebend hinauf ſehen kann. Bis jetzt habe ich hier noch nichts ähnliches gefunden, obgleich ſehr viel achtenswerthes, aber es ſteht mir alles zu nahe, ſie ſind weder viel beſſer noch viel klüger als ich, und das iſt recht fatal. Ich muß jemand haben mit dem ich wetteifern kann, dem ich gern den Rang ablaufen möchte. nicht in der Kunſt dazu giebts in der Welt Stoff genug, aber im Leben. Du kannſt mir glauben, daß ich da manchmal nach Berlin zurück denke. Nun

vielleicht findet ſich das auch noch, und habe ich erſt einmal Mucks im Hauſe, dann iſts ſchon gut, und brauch ich nichts mehr.

„Mucks wird recht viel leſen, und hören, wird recht brav und klug ſein, und ich — freue mich! Da wird Abends ein Thee gemacht und dazu gebabßt und gebußelt, das verſteht ſich und wie?!!! Wenn ich komme ſteht Schneefuß ſchon da, ganz weiß und ſchön und nett, und hält mir den grauen Joppel, und leidet nicht, daß der ungeſchickte Bediente mir ihn giebt. Dann bin ich vielleicht ſchon muckſch und knurrig, Lina iſt aber ſo ein guter Hanswurſt, daß in einer 4tel Stunde die Stirn heiter iſt, und ich eben ſo dummes Zeug mache wie ſie. ꝛc.“

Von Berlin ſollten ihm aber in nächſter Zeit der Kundgebungen mancherlei kommen. Zunächſt forderte ihn ſein Seelenbruder Lichtenſtein auf, einem ihm neugebornen Töchterchen, „der alten Sage gemäß, Etwas von ſeinem Talente einzuimpfen“, und, es aus der Taufe hebend, Maria zu benennen. Lichtenſtein's Hoffnung hat nicht getrogen, das Kind wurde mit großen muſikaliſchen Gaben begnadet und Maria Lichtenſtein, jetzige Frau Paſtor Hoffmeiſter zu Wienecken im Harz, wäre eine der geiſtvollſten Pianiſtinnen der Zeit geworden, wenn ſie nicht weiſe vorgezogen hätte, eine herrliche Hausfrau und das Glück des Kreiſes zu ſein, in dem ſie lebt.

Weber hebt Lichtenſtein's Tochter Maria aus der Taufe.

Maria Lichtenſtein.

Weber erfaßte die Pflichten, die er durch dieſe heilige Handlung gegen das Kind ſeines Freundes übernahm, in ſeiner Weiſe ernſt und religiös und ſchreibt an Lichtenſtein:

„Dresden, den 15. May 1817.

„Mein vielgeliebter Bruder!

„Welch eine große herzliche Freude haſt du mir durch deinen liebevollen Brief vom 10. März gemacht. Seit lange hat mich nichts ſo innig und rührend ergriffen, als dieſer ſo ſchön ausgeſprochene Beweiß deiner Liebe und deines Vertrauens. Der Himmel wird uns alle davor bewahren, daß ich je von meinem väterlichen Rechte über die kleine Marie Gebrauch machen müßte, aber ich kann ehrlich die

Hand aufs Herz legen und den dort oben zum Zeugen anrufen, daß es mir theuer und werth gleich einem eignen Kinde ſein ſoll. Den 18. werde ich im Geiſte bei Euch ſein um meinen herzlichſten Seegen zum Gedeihen des holden Weſens auszuſprechen. Soll etwas von meinem Weſen über daſſelbe kommen, ſo ſei es der wahre reine Wille zum Guten, und der Welt und Kunſt zu nützen, deſſen ich mir mit vollſter Ueberzeugung bewußt bin. Bisher habe ich aus wahrer Religion, und im ganzen Gefühl der hohen Pflicht die ſich mit dieſer Ehrenlaſt eint, ſie ſtets von mir zu halten geſucht, aber hier fühle ich mich wirklich dazu berufen, da mein Herz mit Freuden, die Pflicht Vorſchriften erfüllen helfen wird. Ich umarme dich und die treffliche Mutter mit wahrer Brudertreue, ihr vielgeliebten Gevattersleute. ꝛc."

Die Bilder häuslichen Glücks, welche durch die Briefe Lichtenſtein's in Weber hervorgerufen worden waren, verbunden mit dem eben erwähnten Gefühle der Vereinſamung, mochten ſporuend auf ihn wirken, denn wir ſehen ihn, gleich darauf, die Vorbereitungen zu ſeiner Verbindung mit neuer Energie betreiben. Mit kurzen offenen Worten holt er die zu den erforderlichen geſetzlichen Schritten nöthige, offizielle Einwilligung des Vater Brandt ein:

„20. Juni 1817.

„Wohlgeborner, hochverehrteſter Herr!

„Mit der unumwundenen Offenheit, die dem deutſchen Manne ziemt, nahe ich mich Ihnen, um meines Herzens ſchönſten Wunſch demjenigen vorzutragen, ohne deſſen freundliche Bewilligung und Segen kein vollkommenes, ungetrübtes Glück auf ihm ruhen könnte.

„Das Schickſal hat mich 3 Jahre in der Nähe Ihrer Tochter Caroline verleben laſſen, in welcher Zeit ich die Ueberzeugung gefaßt habe, daß ihr Beſitz das Glück meines zukünftigen Lebens begründen werde. Ihre gleich geſinnte Neigung läßt mich daſſelbe von ihr hoffen. Meine Verhältniſſe ſind von der Art, daß ich ihr zwar kein glänzendes Loos, aber bei redlicher Sparſamkeit ein hinlängliches, ſorgenfreies Auskommen bieten kann. Unſere gegenſeitige innige Liebe, und der

reinſte Wille in mir ſie ſo glücklich zu machen, als nur in meinen Kräften ſteht, beſtimmt mich alſo hiermit feierlichſt bei Ihnen als Vater um Ihre gütige Einwilligung zu meiner Verbindung mit Ihrer Tochter anzuhalten. Ich hoffe daß Sie durch Ihren Segen ein glückliches Paar machen, deſſen Dankbarkeit und Liebe ewig in ſeinen Herzen leben wird. Und erfüllt von der ſchönen Hoffnung Ihrer väterlichen Genehmigung nenne ich mich im Voraus

Ihren Sie innig verehrenden

treuen und gehorſamen Sohn

C. M. v. Weber."

Sodann galt es, ſo bald thunlich, die zeitweilige Situation in Dresden mit proviſoriſcher Funktion, proviſoriſchem Titel, proviſoriſchem Geſchäftskreiſe, in eine Stellung von jener ſoliden Sicherheit verwandelt zu ſehen, welche die ſächſiſchen Hofdienſtſtellen ſtets ſo vortheilhaft ausgezeichnet hat, wie ſie ihm durch die Verhandlungen vor ſeiner Ankunft in Dresden in Ausſicht geſtellt worden war, die ihn allein dahin gelockt hatte und deren Erlangung er für erforderlich hielt, ehe er einen Hausſtand auf ſeine Dresdener Verhältniſſe begründete.

Seine mehrfach angebrachten Anliegen um lebenslängliche Anſtellung in der Form, wie ſie den andern Capellmeiſtern gewährt war, fanden kein geneigtes Ohr. Der Cabinetsminiſter Einſiedel beharrte auf Feſthaltung der Uſance, daß dieß, wie eben auch bei andern Capellmeiſtern, erſt nach Ablauf von Jahresfriſt geſchehen könne. Plötzlich trat die ganze Angelegenheit durch einen, von Berlin aus erſcheinenden, ſehr bedeutſamen Zwiſchenfall, durch den Weber's ganzes Leben beinahe eine neue Richtung erhalten hätte, in eine neue Phaſe.

Auguſtin Gürlich in Berlin ſtirbt, ſeine Stelle wird Weber angetragen.

Am 27. Juni ſtarb zu Berlin der Capellmeiſter Auguſtin Gürlich, und am ſelben Tage noch ſandte Brühl ein Schreiben an Weber ab, in dem er ihm den Tod des Wackern anzeigte und deſſen Stellung antrug.

Der Brief fiel, bei Weber's damaliger Stimmung, und nach dem Abſchlagen ſeiner Geſuche, in ſeine Seele wie ein Funke in ein Pulver-

faß. Er ſchrieb nach kurzer Berathung mit ſeinem Chef, der alles aufzubieten verſprach, ihm die Dresdener Stellung genehm zu geſtalten, an Brühl:

„Dresden am 3. July 1817.

„Eure Hochgeboren.

„Zuvörderſt erlauben Sie mir Ihnen mein herzliches Beileid über den Verluſt des wackern, fleißigen, rechtlichen und in jeder Rückſicht ſo achtungswerthen Gürlichs auszuſprechen, und ſodann meine dankende Anerkennung für Ew. Hochwohlgeboren gütige Geſinnung gegen mich.

Allerdings hat Berlin in mancherlei Beziehung viel Anziehendes und Werthes für mich, aber ich müßte ſehr ungerecht ſeyn, wenn ich nicht anerkennen wollte mit wie viel zuvorkommender Güte und Achtung ich hier aufgenommen worden bin, und wie ſehr ein ehrendes Vertrauen meiner Vorgeſetzten und Collegen mich in meinem Wirken ſo thätig unterſtützt als befördert.

Da ich aber bald noch andere Pflichten haben werde, ſo würde mir es wohl nicht verargt werden können, wenn ich eine vortheilhaftere Exiſtenz als meine Jetzige, dieſer vorzöge. Ob nun dieſes der Fall iſt hängt lediglich von den Beſtimmungen Ew. Hochgeboren ab.

Das Erſte und Wichtigſte für jeden redlichen Künſtler iſt ſein Wirkungskreis. Hier bildet die deutſche Oper ein Departement für ſich, das unmittelbar ganz von meiner Leitung abhängt, und wo das, was geſchieht, ich als meine Schöpfung anzuſehen die Freude und den erlaubten künſtleriſchen Stolz haben darf.

Wie würde ſich dagegen mein Verhältniß in Berlin den anderen Herren Kapellmeiſtern gegenüber geſtalten? und in wie fern würde ich ohne engende Feſſel wirken können, ohne zugleich (wie wohl der ſeelige Gürlich aus übertriebener Güte that) alle Arbeit allein zu tragen?

Mein Gehalt hier beſteht vor der Hand aus 1500 Rth. bei ſehr mäßigen Abgaben, und einer wenigſtens ein Drittheil wohlfeileren Lebensweiſe als in Berlin. Damit würde ſich vielleicht der Gehalt

des königl. Preuß. Kapellmeisters, der meines Wissens dermalen sich auf 2300 Rth. beläuft, ohngefähr ausgleichen. Mit Bitten und Ersuchen irgend einer Art zu belästigen ist meine Sache nicht, ich kann also durchaus keine Rechnung auf eine dadurch künftig zu hoffende Verbesserung machen, und muß, durch mannigfache Erfahrung belehrt, darum bitten, mir gleich von Anfang an alles Mögliche klar und bestimmt auszusprechen.

Ew. Hochgeboren so oft und schön gegen mich ausgesprochene und bewiesene Güte und Freundschaft vertrauend, spreche ich so offen und unumwunden in klarer Darlegung meiner Verhältnisse mit Hochdenselben, und erwarte nun Ihre gefällige weitere und genauere Bestimmung, und verbleibe mit dem Ausdrucke der vollkommensten Hochachtung

Ew. Hochgeboren

C. M. v. Weber."

Eine eigenthümliche Fügung schien in der That die Verhältnisse so zu gestalten, daß ihm die Schattenseiten seines Dresdener Dienstes gerade in dieser Zeit, wo es eine Entschließung zu fassen galt ob derselbe aufzugeben oder fester zu formiren sei, lebhaft vor Augen gestellt wurden.

Geistliche Musik in der Frauenkirche 1817.

Zur Linderung des Nothstandes der Armen im Erzgebirge sollte ein großes Concert in der Frauenkirche veranstaltet werden, deren majestätische Kuppel, mit ihrer sonoren Resonanz, sich vortrefflich zur Vorführung geistlicher Musik und getragenen Gesanges eignet und die überdieß eine außerordentlich große Zuhörermenge faßt. Graf Vitzthum designirte den Veranstalter des Concerts, Weber, zum Dirigenten desselben und dieser entwarf auch sofort das Programm zu der Aufführung, dessen Hauptnummer die Naumann'sche Composition, das „Vater Unser" von Klopstock, bildete. Morlacchi erfuhr dieß kaum, als er, der sicher darauf gerechnet hatte, mit dieser ehrenvollen Direktion betraut zu werden, und die Absicht hegte, bei dieser Gelegenheit seinen „Isaeco" nochmals glänzend vorzuführen, in heftigen Zorn gerieth und seine ganze Beliebtheit bei Hofe, seinen Einfluß in hochgestellten Kreisen und seine Connexionen der Hintertreppe, als Hebel und

Schrauben anſetzte, um Weber dießmal aus der von ihm gewünſchten und von ihm als „primo maëstro“ beanſpruchten Poſition zu heben. Dieſes letzteren Titels bediente er ſich, trotz des Verbotes des Grafen Vitzthum, ungeſcheut. Es gelang ihm auch ſofort, den Cabinetsminiſter Einſiedel, mit deſſen ganzem Gewichte, in ſeine Waagſchaale zu locken. Dieſer ſetzte Vitzthum ſcharf zur Rede und verlangte von ihm Widerruf ſeiner Anordnung. Vitzthum weigerte ſich deſſen und Einſiedel ließ nun Weber citiren, um ihn ſelbſt zur Zurückgabe des Ehrenauftrages zu veranlaſſen. Ungewandter Diplomat und ſchwacher Menſchenkenner, wie er war, bediente er ſich hierzu der ungeeignetſten Mittel, indem er Weber durch büreaukratiſche Schärfe einzuſchüchtern, durch zur Schautragen ſeiner hohen Stellung zu imponiren ſuchte. Er begann dieſe Maßnahmen damit, daß er ihn anderthalb Stunden lang antichambriren ließ. In der letzten dieſer ſechs Viertelſtunden ſtand Weber im Begriff, das Vorzimmer des Grafen ohne Weiteres zu verlaſſen und Brühl unbedingte Annahme der Berliner Stellung zuzurufen.

Gereizt betrat Weber das Cabinet des Miniſters und mit jenem kalten, ſtolzen Geſichte, jenem unbeweglichen Blicke ihm gegenüberſtehend, deſſen faſt unwiderſtehliche Wirkung auf jede Aufgeblaſenheit und Ueberhebung ſeine Zeitgenoſſen lebhaft ſchildern, verweigerte er mit ehrerbietigen, aber meſſerſcharfen Worten die Aufgabe „jedes Haarbreit“ von ſeinem Rechte. „Vom Dienſt“, ſagte er, „den mir mein Chef übertragen, kann er mich auch nur wieder entbinden, mit dieſem zugleich würde ich aber meinen Poſten überhaupt in deſſen Hände zurücklegen.“ Der Miniſter war verſteinert! So hatte noch kein ſächſiſcher Beamter mit ihm geſprochen und dieſer *kleine* Mann hier war ein ſo *ganzer* Mann!! —

Schroffer getrennt als je ſchieden der Cabinetsminiſter und der freie Künſtler. Die Sache kam zu Ohren des Königs, der, in ſeiner rechtlichen Weiſe, geäußert haben ſoll, Weber ſei in ſeinem Rechte, Vitzthum aber habe voreilig gehandelt und ſolle einen Verweis, Weber aber die Direktion des Concertes erhalten. Dieſer, dem nun doppelt daran lag, mit ſeiner Leitung Ehre einzulegen, wirkte mit unermüd-

STANFORD LIBR...

lichem Eifer. Die Mitglieder der deutſchen Oper, der Theaterchor, die Dreißig'ſche Singakademie, die Capelle wirkten mit, die Zahl der Künſtler erhob ſich über 200. Die Sandrini und Bergmann hatten die Soli's übernommen. Weber war ein warmer Verehrer von ſeines Vorgänger Naumann heiter-frommer Kirchenmuſik und meinte es daher mit Aufführung derſelben nach ſeiner Art ungemein redlich. Wie beſcheiden er dabei für Pflicht hielt, ſeine Auffaſſung den Intentionen des Componiſten unterzuordnen, dafür ſpricht in liebenswürdiger Weiſe der Umſtand, daß er an Naumann's damals noch lebende Wittwe ſchrieb und ſie bat, den Proben zu ihres Gatten ſchönen Werken, 96. Pſalm und „Vater unſer", anzuwohnen und ſeine Vorführungsweiſe nach ihrer Erinnerung von Naumann's Auffaſſung zu leiten. Als die bejahrte Dame Krankheitswegen dieß Erſuchen nicht erfüllen konnte, wandte er ſich mit nachſtehendem Briefe an den Kirchencompoſiteur Schubert, der, wie er wußte, beide Werke mehrmals unter Naumann's Direktion hatte aufführen hören:

„Den 26. Juny 1817.

„Wohlgeborner Herr, wertheſter Herr College.

„Nicht nur um den Wunſch der geachteten, kranken Wittwe des verewigten Capellmeiſters Naumann, unſeres von mir ungemein verehrten Vorgängers, zu erfüllen, ſondern hauptſächlich auch, weil ich es ganz der Pflicht eines Dirigenten, dem die Sache am Herzen liegt, gemäß halte, kein Mittel unbenutzt zu laſſen, das aufzuführende Werk möglichſt im Sinne des Componiſten wieder zu geben, erſuche ich Ew. Wohlgeboren hierdurch ergebenſt der heute um 10 Uhr in der Frauenkirche ſtatthabenden Generalprobe des Vater Unſers und des 96ſten Pſalms beizuwohnen, und mir unverholen und freimüthigſt zu bemerken, wo ich allenfalls den Geiſt des Componiſten nicht ganz errathen haben ſollte, da ich alle vom Meiſter noch ſelbſt herſtammende muſikaliſche Traditionen hoch ehre.

Der ich die Ehre habe mit freundſchaftlichſter Hochachtung zu ſeyn

W."

Er erreichte übrigens seinen Zweck, etwas Vortreffliches an massenhaft besetzter Kirchenmusik zu leisten, vollständig. Die Begeisterung, man wußte nicht ob sie mehr von der Musik oder vom Dirigenten ausströmte, stieg mit jeder Probe und Weber hatte die Genugthuung, die Werke eines von ihm geliebten Meisters mit solchem Schwunge, solcher Präcision dem Dresdener Publikum vorzuführen, daß man in der die Kirche verlassenden Menge allenthalben Stimmen von Personen hörte, die Dresden zu diesem Dirigenten Glück wünschten und entzückte Ausrufe vernahm.

Verhandlungen mit Berlin.

Dem ohngeachtet drängten diese Vorgänge zu sorgsamster Prüfung aller einschlagenden Verhältnisse und genauer Abwägung der pro und contra Dresden und pro und contra Berlin sprechenden Umstände. Weber läßt Carolinens taktvollen Sinn in der gewichtigen Frage des Bleibens oder Gehens mit zu Rathe sitzen, indem er ihr schreibt:

„Dresden am 1. July 1817.

„Meine vielgeliebte Lina.

„Ich muß heute auch den öfteren Gang der Post benutzen, um dir manches zu erzählen und dich um Rath zu fragen. Es war gestern recht sonderbar. Nachdem ich meine No. 61 an dich abgeschickt hatte, kam Bassi zu mir, sprach Allerley von unseren Dienstverhältnissen ꝛc., von der Idee der Wiener mich für sich zu haben und dergl. Ich bemerkte ihm hierauf, daß freilich Niemand sein Schicksal wissen könne, ich hätte aber gehört daß der brave Kapellmeister Gürlich in Berlin sehr krank sey, und ich wollte wohl wetten, daß, wenn dieser stürbe sogleich ein Antrag an mich käme. Kaum habe ich das ausgesprochen, bringt Franz einen großen Brief — von — Brühl, der mir den Tod des sehr braven Gürlich meldet, und mir förmlich abermals die königl. Kapellmeister Stelle anträgt. Ich möchte nur schnellstens meine Bedingungen schreiben. Die Sache überraschte mich sehr, und ich wußte im Augenblicke nicht was ich thun sollte. Doch entschloß ich mich bald, (war schon ausgezogen) fuhr wieder in die Kleider, und probirte

es ob unser Graf Bitzthum noch nicht abgereist sey*), um dessen Rath zu hören. Ich traf ihn richtig noch, und bereitete dem guten, lieben Manne einen Donnerschlag durch diese Nachricht. Wir sprachen viel dafür und dagegen. Er war ganz außer sich in einem so kritischen Momente abreisen zu müssen, aber es war in diesem Augenblicke nichts anderes zu thun. Ich sagte ihm, daß ich sehr gern hier sey, und mir besonders das Dienstverhältniß zu ihm unendlich lieb und werth wäre, ich also wirklich selbst noch gar keinen Entschluß, Neigung und Vorliebe für Berlin gefaßt hätte, daß ich es aber meinen künftigen Verhältnissen schuldig sey, wenn sich mir überwiegende Vortheile in Berlin darböten, sie anzunehmen. Dies sah er klar ein, und schied so wehmüthig von mir, daß ich sehr gerührt und ergriffen war. In dieser Beziehung werde ich nun auch an den Grafen Brühl schreiben, und Gott die Lenkung überlassen, wie immer auf ihn vertrauend. Es ist wohl schwer einen bestimmten Entschluß zu fassen. Es giebt gar zu viel dafür und dagegen. Zum Beispiel:

In Berlin.	In Dresden.
Um 500 Thaler Gehalt gewiß mehr, aber um eben so viel theurer leben, und Aufwand mancher Art mehr als hier. Vielerley Nebenverdienst. Concerte, Lectionen ꝛc.	Hier nichts zu verdienen.
Lebenslängliche Anstellung.	Hier erst zu erwarten.
Feststehende, große Kunstanstalt.	Hier noch sehr ungewiß.
Viel Verdruß mit meinen Collegen.	Hier auch, aber doch gleichsam durch die Sprache geschieden; und was ich thue, ist mein Werk, da die deutsche Oper mein De=

*) Zu einer vierwöchentlichen Badekur. Von dieser Reise aus bestellte Bitzthum, im Namen des Herzogs von Coburg, zum Zweck eines Ritterauf=zuges Copie des Marsches aus Isouard's Aschenbrödel bei Weber, der sich veranlaßt sah, denselben für diesen Behuf mit Trompeten neu zu instrumen=tiren D. Verf.

In Berlin.	In Dresden.
	partement für ſich iſt, dort ich mich aber mit den Anderen immer balgen muß.
Das Beer'ſche Haus, und meine vielen Kunſtfreunde und Aufmunterung.	Fehlt hier gänzlich; letztere muß erſt dem Hofe abgerungen werden.
Geräuſchvolleres Leben, nicht immer zu vermeiden.	Stillere Häuslichkeit.

„So könnte man ein langes, langes Regiſter fortführen und am Ende doch kein ordentliches Reſultat erhalten. Ja, wäre der Antrag ein Jahr ſpäter gekommen, wo ich ſchon mit Beſtimmtheit wüßte, wie weit die deutſche Oper gediehen wäre. Aber ſo — doch auch ſo hat es ſein Gutes, noch bin ich durch nichts gebunden; (ja ſogar die Möbeln ſind noch Alle eingepackt) ich kann mit meiner Muckin eben ſo leicht von Prag nach Berlin als nach Dresden gehen. Ich bin nur ſehr begierig, was die Sache hier für Wirkung thun wird. Ich werde ſie weder bekannt machen, noch läugnen. Auf keinen Fall kann ſie ſchaden, denn der Antrag iſt ſo ehrenvoll als ſchmeichelhaft abgefaßt. Das Uebelſte iſt, daß der Director erſt in 3 Wochen wieder kommt, und die Sache ſich nicht ſo lang hinaus ziehen laſſen wird. Am Beſten wäre es vielleicht mein gnädigſter König gäbe mir 2000 Thaler Gehalt und behielt mich. Das wird er aber nicht thun, denn das iſt gewiß, daß er mich nicht im Gehalt über Morlacchi ſetzen wird. Er liebt deſſen Muſik ſehr, und kennt mich noch zu wenig. ꝛc."

Brühl's Eifer, Weber für Berlin zu gewinnen, ließ ihn nicht raſten. Schon am 17. Juli hat dieſer auf einen Brief des Grafen vom 12. zu antworten:

„ꝛc. Eurer Hochgeboren geehrtes Schreiben nebſt der Inſtruction des K. Pr. Kapellmeiſters habe ich zu erhalten die Ehre gehabt. Was den Dienſt ſelbſt betrifft, ſo könnte ich von der Billigkeit Ew. H. überzeugt ſein daß er die 3 Kapellmeiſter gleichmäßig treffen wird und

wäre also deshalb ganz beruhigt, nur den Punkt wegen den gratis anzufertigenden Compositionen möchte ich dahin berichtigt wissen, daß ich mich allerdings nicht weigern würde, ein eingelegtes Lied, Marsch ꝛc. zu machen, daß aber Ouverturen und dergl. außer dem Bereiche der Kleinigkeiten liegen. In Hinsicht des Gehalts würde ich im Wesentlichen nichts weiter zu erinnern haben, da es außer meinen Grundsätzen und Ansichten liegt, in irgend einer Beziehung etwas vor den andern Herren voraus haben zu wollen. Da aber 2000 Thaler zu Berlin im Lebensverhältniß notorisch weniger sind als hier 1500 so müßte ich durchaus die Güte E. H. in Anspruch nehmen, mir wenigstens aus der Theaterkasse 2—300 Thlr. Quartiergeld auszusetzen.

„Ein jährlicher Urlaub von 2—3 aufeinander folgenden Monaten wäre nächstdem mein bestimmtes Ersuchen. Die Entschädigungssumme der Reise und Ueberförderungskosten überlasse ich gänzlich der Bestimmung von Ew. H. Die Zeit meines Eintreffens würde schwerlich vor Ende d. J. sein können, da meine hiesigen Verhältnisse und auch die Achtung und Vorsorge, die ich dem durch mich angefangenen Werke schuldig bin, nicht wohl es früher erlauben würden.

„Schließlich muß ich noch bitten, daß E. H. mir erlauben meinen gänzlichen Entschluß nicht eher auszusprechen, als bis ich diese Angelegenheit meinem jetzigen Chef vorgelegt habe. Derselbe ist seit einigen Wochen verreist und wird den 25. oder 26. zurückerwartet. Ich halte dieß der Rechtlichkeit und Pflicht eines geraden Mannes gemäß und fühle mich für doppelt dazu verpflichtet, da das mich besonders auszeichnende Zutrauen und die vertrauensvolle Achtung deren ich mich Seiten des Hrn. Hofmarschall zu erfreuen habe, ihm das unwandelbarste Recht auf meine Anhänglichkeit und Verehrung erworben haben. ꝛc."

Brühl erwiederte auf dieß Schreiben am 23. Juli:

„Mit Vergnügen habe ich bester Herr Weber Ihr Schreiben vom 17. erhalten und sogleich die nöthigen Schritte gethan um die Sanktion Sr. Majestät zu erhalten*). Der Staatskanzler Fürst

*) Brühl hatte am 20. Juli 1817 einen Bericht an den Staatskanzler

Hardenberg ist bereits durch mich hiervon unterrichtet und hat mir seinen vollen Beifall über meinen Vorschlag zu erkennen gegeben. Sobald ich das Ultimatum des Königs erhalten habe, werde ich nicht ermangeln es Ihnen ungesäumt zukommen zu lassen. ꝛc."

Schließlich bat ihn Brühl noch, den ehemaligen Radziwill'schen Capellmeister Kienlen, für seine Stelle in Dresden vorzuschlagen.

Wenn sich nun in dieser Weise die nach Berlin hin ziehenden Kräfte in einer Weise mehrten, daß ihnen mit Recht kaum mehr zu widerstehen war, so gesellten sich eigenthümlicher Weise zur selben Zeit zu den von Dresden wegdrängenden Elementen immer neue, von fast eben so zwingender Gewalt.

Mißstimmung gegen Weber wegen dieser Verhandlungen.

Das Gerücht davon, daß Weber mit der Berliner Theaterverwaltung in Betreff der Uebernahme einer Capellmeisterstelle unterhandle, war trotzdem, daß er und Vitzthum es thunlichst geheim gehalten hatten, wie ein Zündfeuer durch die Stadt gelaufen und entstellt und karrikirt auch zu Ohren des Hofes gekommen. Allgemeine Entrüstung bemächtigte sich der Gemüther in allen höheren, specifisch sächsisch gesinnten Schichten der Gesellschaft. Ein königlich sächsischer Capellmeister, der auswärts etwas Besseres zu suchen sich unterstand, als ihm Dresden bot, der mit einem auswärtigen Hofe wegen Anstellung unterhandelte und nun gar mit dem preußischen! — Es war unerhört! — Daß ihm dort höherer Gehalt, größere Sicherheit, größerer Wirkungskreis, größere Aussichten für Versorgung seiner Familie geboten wurden, was galt das?! „Seht", riefen die „Italianissimi", „das hat nie ein italienischer Capellmeister gethan, das ist die gerühmte Treue des geraden deutschen Mannes, das ist die Anhänglichkeit an unser Königshaus —!" kurz man nahm ihm die Verhandlungen außerordentlich übel.

Cantate zum Namenstage der Tochter des Prinzen Max, Maria Anna.

Um nun wenigstens den letzten Vorwurf, der ihn, als unwahr, kränkte, einigermaßen zu entkräften, beschloß er, seinen lebhaften Antheil an den Ereignissen im Schoße des Königshauses durch die That dar-

— —

Hardenberg erstattet, in dem er Weber's Anstellung auf's Wärmste bevorwortet und hervorhebt, daß auch B. A. Weber 2200 Thlr. Gehalt beziehe. D. Verf.

zulegen und ſchrieb zum Namenstage der, mit dem Erbgroßherzoge von Toskana verlobten, lieblichen 18jährigen Tochter des Prinzen Maximilian, Maria Anna Caroline, eine kleine, aber reizende Cantate, die Kind unter dem Titel: „Zwei Kränze zum St. Annentage“ gedichtet hatte und führte ſie, die am Kaffeetiſche ſitzende Familie des Prinzen überraſchend, am 26. früh 8 Uhr in Pillnitz auf. Er ſchreibt darüber an Caroline:

„ꝛc. Den 26. ſtand ich um 4 Uhr früh auf, zog mich an, die Hrn. Mikſch, Wilhelmi und Bergmann frühſtückten bei mir und nun gings nach Pillnitz. Wie die Prinzen beim Frühſtück ſaßen, trug Schmiedel die Texte an den Tiſch, die Thüren gingen auf und unſere Muſik fing an.

„Du kannſt nicht glauben, welche Freude, Rührung und Ueberraſchung dieß hervorbrachte und mit welcher wirklich unbeſchreiblichen Liebenswürdigkeit und Artigkeit ſämmtliche Hoheiten ſich benahmen. Der Geſang mußte natürlich wiederholt werden und es fehlte nicht viel daß meine Sänger mit geweint hätten. Darauf ſangen wir noch einige andere Sachen von denen mein Tanzlied, Geiger und Pfeiffer, alle zur Luſtigkeit hinriß. Man vergaß wirklich ganz unter Prinzen zu ſein und des Dankens war kein Ende. Die Prinzeſſinnen baten um die Muſik und die junge Braut ſagte, daß ſie dieſen Morgen nie vergeſſen werde und er einer der ſchönſten und fröhlichſten ihres Lebens ſei. ꝛc.“

Wenn nun auf dieſe Weiſe die ſchlichte Trefflichkeit und Liebenswürdigkeit der Mitglieder des Königshauſes einen erwärmenden und erfreuenden Eindruck in Weber zurückließ, ſo diente dieſer nur dazu, durch den Contraſt ihm die Empfindungen noch widriger zu machen, die er erhielt, als er den Reſt des Tages mit der Hofumgebung derſelben zubrachte und dieſe, bei Wein, Kegelſchieben und Spiel gemüthlich werdend, ihn in ihr inneres Getreibe in ungeahnter Weiſe einweihten. Sein Tagebuch ſagt am Abend:

„Dieſer Tag, ſo herrlich durch die Aufnahme der trefflichen liebevollen und ungemein humanen Prinzen und Prinzeſſinnen ange-

fangen, hat doch wegen Protektionsſucht und Kabale mich beſtimmt, dieß Labyrinth von Schleicherei zu verlaſſen! — — — —“

Brand des Berliner Theaters.

Da ſchloß ein ganz unvorhergeſehenes Ereigniß die Pforten, durch die Weber die Flucht vor dem ſeiner Natur Antipathiſchen möglich war! Das Theater in Berlin brannte am 31. Juli 1817 nieder und am 22. Auguſt mußte Brühl ſchweren Herzens Weber benachrichtigen, daß der König vorläufig Gürlich's Stelle nicht wieder zu beſetzen beabſichtige! — — —

Morlacchi erhält gegen den Willen ſeines Chefs einen achtmonatlichen Urlaub.

Die gehaßte Schleicherei ſollte Weber und ſeinem verehrten Chef Vitzthum bald in ihrer verletzendſten und beläſtigendſten Form, jetzt, als unvermeidlich doppelt widrig, nahe treten.

Der Ritter Morlacchi, über deſſen Leiſtungen und Erfolge in Deutſchland aus bekannten und unbekannten Federn die bombaſtiſchſten Berichte in italieniſche Blätter, beſonders das „Giornale del Regno delle due Sicilie“, gewandert waren, erhielt im Laufe des Monat Juni die Aufforderung, eine Oper für das Theater San Carlo zu Neapel zu ſchreiben und ſelbſt aufzuführen. Er, den unabläſſiges Heimweh aus dem Barbarenlande nach dem blauen Himmel Italiens zog, unter dem er (bei Fortbezug ſeines Gehaltes) übrigens ziemlich die Hälfte ſeiner Dienſtzeit am ſächſiſchen Hofe zugebracht hat, ergriff eifrig dieſe Gelegenheit zu einer längern Reiſe dahin und verlangte von Vitzthum einen achtmonatlichen Urlaub, um „der Ehre, die der königl. ſächſiſchen Capelle in ihm erzeigt werde, gerecht zu werden“. Vitzthum bedeutete ihn, mit dem Hinweiſe darauf, daß Weber für den Herbſt bereits einen zweimonatlichen Urlaub zur Schließung ſeiner Ehe ꝛc. zugeſagt ſei, von der Unthunlichkeit dieſes Geſuches und bot ihm einen dreimonatlichen Urlaub. Nach heftiger Gegenrede Morlacchi's, der hiermit nicht zufrieden war, und ſcharfer Schlußbemerkung Vitzthums, ließ erſterer den Gegenſtand fallen.

Bald darauf reiſte Vitzthum in's Bad, übergab Weber und Hellwig die Leitung der deutſchen, Morlacchi und Baſſi die der italieniſchen Oper, während der Münzbuchhalter Großmann, in Abweſenheit Seconda's, das Oekonomieweſen zu beſorgen hatte.

Was Morlacchi von Vitzthum, bei deſſen genauer Kenntniß von den Erforderniſſen der Opernleitung, nicht erlangen konnte, das hoffte er von des Grafen Einſiedel Vorliebe für ihn, deſſen Antipathie gegen die deutſche Oper und deſſen Unwiſſenheit in Bühnen-Angelegenheiten zu erlangen. Seinem Hange zur Intrigue gemäß, begnügte er ſich aber nicht damit, dem Miniſter in Abweſenheit ſeines Chefs und hinter dem Rücken deſſelben ſeine Bitte vorzutragen, ſondern er verhinderte auch die Vernehmung zwiſchen beiden Männern, durch die, bei Einſiedel's büreaukratiſcher Strenge, ſein Vorhaben leicht hätte vereitelt werden können, vermöge der gehäſſigſten Verläumdungen Vitzthum's. Was er ihm bei dieſen tückiſchen Inſinuationen Schuld gegeben, hat Vitzthum ſelbſt nie recht erfahren können, jedenfalls reichte es hin, den Miniſter gegen den Grafen aufzubringen und ſelbſt den König ſehr ungnädig gegen ihn zu ſtimmen. Da nun Morlacchi überdieß eine neue Meſſe (am 24. Juli) aufführte, die dem Hofe ungemein zuſagte und ihn als Künſtler doppelt hoch in der Gunſt deſſelben ſtellte, ſo wurde es ihm leicht, vom Miniſter, ohne Vitzthum's Vorwiſſen, den ihm von dieſem abgeſchlagenen Urlaub und die königliche Sanktion dazu, am Tage vor Vitzthum's Rückkehr, zu erhalten. Dieſer, ſchon ſehr erſtaunt, bei ſeiner Rückkunfts-Audienz vom Könige ſehr kühl empfangen worden zu ſein, fand ſich wie aus den Wolken gefallen, als ihn der Miniſter, dem er ſeinen Dienſtwiederantritt meldete, am 26. Juli mit harten Worten anließ, der Parteilichkeit gegen Morlacchi zieh und deutlich erkennen ließ, daß Vitzthum bei ihm angeſchwärzt worden ſei.

Morlacchi's Verläumdung Vitzthum's und Differenz mit ihm.

In einem trefflich geſchriebenen Berichte an den König ſelbſt, vom 27. Juli, legte der tief gekränkte Vitzthum den Sachverhalt offen und wahrheitsgemäß dar, und bat in ſo freimüthigem und männlichem Tone, wie er freilich damals ſehr ungern gehört wurde, um Mittheilung des Thatbeſtandes von Morlacchi's Verläumdungen und um Schutz gegen deſſen inſubordinationsmäßiges Verhalten.

Es iſt zu vermuthen, daß dieſe Beſchwerde gar nicht zu Geſicht des Königs gekommen iſt. Einſiedel ließ Vitzthum noch am ſelben Tage rufen, ſuchte ihn mit ziemlich leeren Phraſen abzuſpeiſen und

sagte ihm schriftliche Mittheilung von Morlacchi's Beschwerden und Abstellung von dessen Ungehörigkeiten zu. Diese Zusagen wurden nicht erfüllt, ja Morlacchi hielt es nicht einmal der Mühe werth, seinem Chef Nachricht vom Empfang seines Urlaubs zu geben und den erforderten Rapport über den Dienst während dessen Abwesenheit zu erstatten.

Der jetzt auf's Aeußerste empörte Vitzthum drang nun gerad und energisch auf Gewährung einer Audienz beim König, und Graf Einsiedel fand sich bewogen, ihm zu eröffnen, daß er die Morlacchi'sche beschuldigende Eingabe „als unwichtig" vernichtet habe, ihm daher kein Detail derselben mittheilen könne, er sich übrigens getäuscht haben müsse, wenn er das Verhalten Sr. Majestät weniger gnädig als sonst gefunden habe. Schließlich ertheilte er ihm die Ermächtigung, Morlacchi officiell über sein Verhalten zurechtzuweisen. Als dieß endlich am 3. August, nachdem Morlacchi mehrere Vorladungen ignorirt hatte, geschehen konnte, gerieth dieser in den ungemäßigtsten Zorn, erklärte die dienstlichen Zurechtweisungen für Insulten, die Beschuldigungen für Lügen und drohte endlich mit Abschiednahme in einer Form, die so maßlos war, daß Vitzthum in einem Promemoria vom 6. August Einsiedel bitten mußte, die Zurückführung Morlacchi's zur Subordination selbst zu übernehmen. Hierauf erfolgte nicht allein *Nichts*, sondern Morlacchi verweigerte am 14. August seinem Chef, bei einer Opernaufführung in Pillnitz, in solch insolenter Weise den Gehorsam, daß nur dessen feine Bildung ihn vom Extreme fern hielt, er sich aber doch veranlaßt sah, dem Orchester zu bedeuten, daß der Generaldirektor in höchster Instanz den Dienst zu leiten und sie zu gehorchen hätten.

Auch die über diesen skandalösen Vorfall geführte Beschwerde Vitzthum's an den Grafen Einsiedel blieb ohne Antwort, wenn man nicht den Befehl (vom 9. Sept.), daß Morlacchi's neue Oper „La Semplicetta" noch vor seiner Abreise aufgeführt werden solle, und das pomphafte königliche Empfehlungsschreiben für ihn an den Duca de Noja in Neapel (vom gleichen Datum) als solche ansehen will.

Morlacchi verließ im Sept. 1817 Dresden, um erst im Juni 1818 dahin zurück zu kehren, Weber mit dem vollen Maße seiner Arbeitsthätigkeit belastend.

Morlacchi verläßt Dresden vom Sept. 1817 bis Juni 1818.

Graf Vitzthum, der in seiner tiefen Kränkung, die seine Gesundheit erschütterte und ihn sogar veranlaßte, um seine (ihm nicht gewährte) Entlassung zu bitten, niemals seine Pflichten gegen das ihm anvertraute Institut vergaß, hielt es für nun hoch an der Zeit, dem mit Arbeit überlasteten Weber wenigstens den Vortheil der lebenslänglichen Anstellung zu verschaffen. Er trug in einem, eben so geistvoll, treffend und erschöpfend abgefaßten, als warm und redlich gemeinten Berichte vom 31. Aug., in dem er hauptsächlich hervorhebt, daß Weber die besten Anträge von Außen nur aus Liebe zum sächsischen Herrscherhause und der von ihm geschaffenen Anstalt zurückgewiesen habe, darauf an: Weber lebenslängliche Anstellung als königl. Capellmeister, Befreiung von dem ersten Abzuge zur Pensionskasse, Gratification von 200 Thlr. als Ersatz für die Bestallungskosten und Sporteln (ca. 101 Thlr.) und zweimonatliche Urlaubsreise zu gewähren.

Durch königl. Decret vom 13. Sept. 1817 wurden diese Anträge sämmtlich genehmigt und Weber legte sein Lebensschiff in dem Hafen vor Anker, von dem aus es zwar noch manche kurze, stürmische Reise machen, den es aber, bis zum Sinken, nicht wieder dauernd verlassen sollte.

Durch Decret vom 13. Sept. 1817 Weber lebenslänglich angestellt.

Wir haben für zweckmäßig gehalten, hier die ausführliche, durch Thatsachen scharf präcisirte Darstellung dieses Ereignisses im Schooße der Dresdener Theater-Verwaltung zu geben, weil dadurch das Mittel geboten war, dem Leser mit einem Male ein klares Bild der Position und Macht der Gegner zu geben, denen Weber, durch künstlerische Richtung und dienstliche Stellung, gezwungen war, den Fehdehandschuh hinzuwerfen. Wir kommen, im Hinblick hierauf, später nur berührend darauf zurück.

Um eine Ueberschau über Weber's künstlerische Thätigkeit in der Periode zu gewinnen, deren bedeutsamste Ereignisse wir so eben schilderten, müssen wir weit zurückgreifen. Der Verkehr im Dichterkreis lockte zwei seiner lieblichsten Liederblüthen hervor. Das erste dieser

Compositionen vom Jahr 1817.

Lieder iſt dasjenige, das von allen Weber'ſchen Liedern noch am meiſten geſungen wird und in der Mode geblieben iſt. Es iſt „das Veilchen", eine kleine Schöpfung von Kind, die noch höher in der Schätzung ſtehen würde, als es der Fall iſt, wenn nicht einer der koſtbarſten Juwelen der Liedercompoſition, das gleichnamige Lied, zu deſſen Schöpfung ſich der größte deutſche Componiſt und der größte deutſche Dichter vereinigten, zu oft vergleichend daneben gehalten würde. Das andere iſt Arthur von Nordſtern's „Sehnſucht und Widerhall". Außerdem entſtanden, auf Beſtellung, Variationen (in C) über ein polniſches Thema, über die er ſagt:

„Den 30. Auguſt 1817.

„ꝛc. Den 26. componirte ich beſtellte Variat. über ein polniſches Thema, wofür ich 10 # bekommen. Eine Arbeit die ich ſonſt wohl nicht übernommen hätte, aber jetzt bewegen mich die Tapezierer, Maurer, Schloſſer ꝛc. zu allerhand Sachen. ꝛc."

Seeliſcher Prozeß bei Beſchäftigung mit dem „Freiſchützen".

Aber aus den innern und äußern Stürmen des Frühlings 1817, durch die er ſich hinter die Wellenbrecher einer geſicherten Stellung hindurchkämpfte, ſollte auch der volle Sommer der Entwickelung ſeines Genius hervorbrechen, für deſſen reiche Blumenwelt ſein ganzes bisheriges Wirken nur Wurzeln geſenkt und Keime getrieben hatte.

Wie die Roſe nicht blühen kann, ehe nicht der Kreislauf des Jahres das Schneeglöckchen aus dem Eiſe ſteigen, das Veilchen duften ließ, wie es keinen Erndteſegen giebt ohne Lenzgewitter, ſo hätte Weber keinen Freiſchütz ſchreiben können, wenn er nicht vorher ſeine ſüßen Lieder geſungen hätte, durch „Leyer und Schwert" und „Kampf und Sieg" ſo ganz mit Herz und Geiſt untrennbar eins mit dem deutſchen Volke geworden wäre. Wenn auch ſeine andern Arbeiten nothwendige Staffeln zur geiſtig formellen Entwickelung ſeines künſtleriſchen Weſens bildeten, ſo waren es doch, neben ſeinen Liedern, jene beiden Werke, die in ihm die Fähigkeit vorbereiteten, im „Freiſchütz" das ganze Herzensleben des deutſchen Volkes eben ſo ganz und voll auszuſingen, wie Beethoven deſſen Seelenleben in ſeiner tiefſten Tiefe

mit ſeinen Symphonien tönen und Göthe im Fauſt den deutſchen Geiſt reden ließ.

Im Fauſt, den Symphonien und dieſer Oper verkörpert ſich das ſynthetiſche, ideale und reale Element der deutſchen Weſenheit. Jedes dieſer Werke bildet eine Kryſtallfläche dieſes Edelſteins, welche die ganze deutſche Welt von ihrer Seite wiederſpiegelt. Weber's pſychiſche Thätigkeit trat erſt vom Tage der erſten Beſchäftigung mit dieſer Oper an in die Phaſe der reifen Meiſterſchaft. Als dieſer Tag läßt ſich mit Schärfe der 23. Febr. 1817 bezeichnen, wo er den erſten Akt des Textes von Kind erhielt und, beim Ueberleſen deſſelben, „die Melodien ſich zuquellen“ fühlte. Von da ab erhielt Weber's geiſtiges Leben eine neue Form. Alle ſeine Liebe und ſein Streben nahm die Geſtalt dieſes Werkes an und bekam daher für ihn gleichſam greifbaren Körper und Leben. Letzteres hatte bis dahin aus drei Objecten das Grundgerüſt ſeiner Welt geſtaltet, die Kunſt, Pflicht und Liebe hießen. An die Stelle des vagen Begriffes der Kunſt im Allgemeinen trat, von jenem Augenblicke an, die feſtumſchriebene Idee des „Freiſchützen“. Was er an Idee und Formkraft beſaß, das trug er emſig zum Aufbau dieſes Werkes aus der reichen Welt ſeines innern Lebens zuſammen. Er arbeitete nicht zu Zeiten am Schreibtiſch ſitzend daran, ſondern er trug es unter dem Herzen wie die Mutter das Kind; jeder Eindruck von Außen, jeder Lichtblick, jeder Genuß gewann ſeinen Abglanz in Tönen in dem „Freiſchützen“; er nährte das Werk wenn er ſich nährte und wenn er Blick und Gedanken auf irgend einen Gegenſtand richtete, ſei es auch der heterogenſte geweſen, ſo ſtreiften dieſer Blick und Gedanke doch, zu ihm zurückkehrend, über das Geſammtbild des „Freiſchützen“ hin, emſig ſuchend, ob nicht irgend ein fördernder Reflex, ein hebender Schatten, ein Druck oder ein Licht davon darauf zurückbleiben dürfte.

Ganz natürlich war es daher, daß ſeine Liebe, die ſo unabläſſig ſein Herz erfüllte, auf's Innigſte für ihn mit dieſer verkörperten Kunſt verſchmolz und allenthalben Einfluß auf ſeine Arbeiten äußerte. Sie war zunächſt Urſache, daß Weber die Parthie des „Aennchen“, in der er Weſen und Talentrichtung ſeiner Braut verlebendigt ſah, vor Allem

lieb gewann, und er ließ in ihrem warmen Lichte auch die Stellen der Oper, bei denen Aennchen mitwirkt, zuerſt reifen. Die erſte Note, die Weber am Freiſchützen ſchrieb (am 2. Juli), gehört in das Duett zwiſchen Aennchen und Agathe (F dur, II. Akt). Weber ſah, wie er ſelbſt verſicherte und wie aus unten abgedruckten Briefſtellen hervorgeht, unabwendig ſeine Braut, nicht allein die Rolle darſtellend und alle ſeine Intentionen mit dem, ihr in dieſem Genre beiwohnenden, großen Talente zur Geltung bringend, ſondern er hörte ſie die Sachen auch ſtudirend ſingen und ſah ſie bei dem oder jenem den Kopf ſchütteln, zu dem oder jenem freundlich nicken, und dieſen freundlichen Erſcheinungen gönnte er oft Einfluß auf ſeine Entſchließungen, wenn es darauf ankam, Stellen gelten zu laſſen oder umzugeſtalten.

Er ſchrieb den „Freiſchützen“ nicht, ſondern er ließ ihn nach und nach aus den Quintteſſenzen ſeines Lebens herauskryſtalliſiren, herauswachſen, Blatt um Blatt und Keim um Keim, aus dem Grunde ſeines guten, braven, deutſchen Herzens, gezeitigt von der Sonne ſeiner Liebe und gehütet, geleitet und gepflegt von der Hand ſeines Talentes. Darum hört aber auch das deutſche Volk die Oper nicht wie ein Kunſtwerk, das von Außen in's Herz und in den Geiſt hineinklingt, ſondern jeder Deutſche fühlt jeden Ton des Werkes aus ſeinem Herzen tönen, als habe er ihn ſelbſt erdacht und als könne er nicht anders klingen, als eben ſo, wie ihn Weber ſchrieb, wie ja auch der deutſche Buchenwald nicht anders rauſchen kann wie er es thut. Spricht dieß doch Friedrich Kind's naive Aeußerung unwillkürlich, doch deutlich aus: „Wie kann man nur die Melodie des „Jungfernkranz“ ſo unmäßig loben! Die verſtand ſich bei den Worten „Wir winden Dir ꝛc.“ ja ganz von ſelbſt und Jeder hätte ſie gefunden!“ —

Weber hat am „Freiſchützen“ länger gearbeitet, als an irgend einer ſeiner andern Opern. Zwiſchen dem Beginne der Seelenarbeit an der Compoſition, am 23. Februar, und der Niederſchrift der erſten Note, 2. Juli, liegen über vier volle Monate unausgeſetzter Beſchäftigung damit. Es iſt kein Muſikſtück daran, daß er nicht zehnfach im Geiſte umgeſtaltet hat, bis es ihm ſo klang, daß er ſich ſelbſt zurief: „das iſt's!“ und dann ſchrieb er es, faſt ohne eine Note zu ändern,

ſchnell, ſicher und ſauber nieder. Daher hat jede Nummer dieſer Oper dieſe zwingende Reife und Selbſtverſtändlichkeit erhalten. Bei keinem ſeiner Werke iſt die ſpecifiſche Eigenthümlichkeit der Art und Weiſe ſeines Schaffens ſo geltend hervorgetreten, als bei dieſem.

Geiſtiger Prozeß beim Componiren.

Weber componirte eigentlich immer. Die Welt beſtand für ſein geiſtiges Leben nur aus Tönen. Farbe, Form, Zeit und Raum überſetzten ſich in ſeinem Innern, vermöge eines geheimnißvollen Prozeſſes, in Klänge. Eben ſo ſog ſein Ohr aus dem verworrenſten Geräuſche, dem tonloſeſten Lärme die wirkſamſten und originellſten Harmonien. Ja, wunderlich genug, ſcheinen Linien und Formen mehr das melodiſche, Getön aber das harmoniſche Element der muſikaliſchen Thätigkeit ſeiner Seele wachgerufen zu haben. Als guter Denker und Beobachter hat er ſich mehrfach darüber klar blickend geäußert. Am vollſten drangen ihm daher die muſikaliſchen Gedanken zu, wenn ſich dieſe äußeren Anregungen vereinigten, wie beim Fortrollen im Reiſewagen. Da rollte ſich auch die Gegend vor ſeinem Ohre ſymphoniſch, wie vor ſeinem Auge optiſch ab und die Melodien quollen aus jeder Hebung und Senkung des Bodens, aus jedem wehenden Buſche, aus jedem wallenden Getreidefelde, während das Rollen des Wagens die reichſte Harmonienfülle dazu lieferte. Reiſen und Spaziergänge übermittelten ſich ſeinem Gedächtniſſe wie eben ſo viele muſikaliſche Dichtungen. Noch ehe ein äußeres Object ſich ſeiner Erinnerung bot, reproducirte dieſe das muſikaliſche Motiv, in das ſich ihm, zu ihrer Zeit, die Anſchauung überſetzt hatte. So trefflich aber auch oft die ſo aus ſeinem Innern heraufgelockten Tongebilde, während der Dauer der äußeren Einwirkung, zu klingen ſchienen, ſo hütete ſich Weber doch, ſie zu ſchnell durch Niederſchrift zu fixiren, da ihm die Erfahrung ſehr gut gelehrt hatte, daß es mit dem Werthe dieſer unwillkürlichen muſikaliſchen Improviſationen eben ſo beſchaffen ſei, wie mit dem aller Stegreifdichtungen, die glänzend und frappant anklingend, doch, wie erloſchene Sternſchnuppen, glanzlos und kalt auf das Papier zu fallen pflegen.

Geſchickt ökonomiſch mit ſeinen Gedanken, wie Weber war, ließ er doch auch diejenigen Theile dieſer flüchtigen Erſcheinungen, die

er nicht sofort als von bleibendem Werth erkannte und als solche für seine höheren Zwecke bei Seite legte, durchaus nicht verkommen, sondern verstand sie in seinen unvergleichlichen Clavierphantasien, mit ihrer ganzen Lebensfülle, zu reproduciren, indem er die Gegend, die äußere Erscheinung, die ihm die musikalischen Motive geliefert hatte, in der Erinnerung vor seinem Geiste vorüberziehen ließ und dann gleichsam abspielte.

Daher kam es denn auch, daß, wie sich Personen, die ihn phantasiren gehört haben, erinnern, seine Phantasien oft den Hörern deutlich Pfad und Weg zeigten, auf denen er zu den bleibend schönen Aussichtspunkten seiner niedergeschriebenen Compositionen gelangt war und dadurch doppelten Reiz erhielten.

Man muß aber aus dieser Weise, in der die Außenwelt die Musik aus Weber's Innerm hervorlockte, nicht schließen wollen, daß Aehnliches das Aehnliche hervorrief. Die großartigste Gegend konnte, vermöge der wunderbaren Verkettung der Gedanken und des Gegenklanges der Empfindungen, das drolligste Capriccio, der heiterste Sonnenaufgang ein sehnsüchtiges Adagio erzeugen, ja selbst den trivialsten Zufälligkeiten dankten die bedeutungsvollsten Ideen ihre Existenz.

Wer, der jemals künstlerisch producirte, ist nicht selbst dieser oft so humorvollen antithetischen Funktion des Genius gewahr geworden! —

So entstand der Lachchor der Bauern im I. Akt des „Freischützen" unter Eindrücken, welche das unerträglich falsche Intoniren einiger alten Weiber bei den Respensorien einer Litanei während eines schläfrigen Nachmittagsgottesdienstes in der Pillnitzer Capelle, bei Weber zurückließ.

Nach Hause gekehrt, schrieb er ihn, Carolinen und Freund Roth lachend den Ursprung erzählend, nieder.

Die „Wolfschluchtmusik" wurde während der Fahrt nach Pillnitz an einem Nebelmorgen, als sich Wolkenmassen vielgestaltig um den Wagen ballten und lösten, concipirt.

Aber als eine der wunderlichsten und am besten bewahrheiteten

Erſcheinungen dieſer Art erzählen wir hier ein kleines Ereigniß, ohne welches der prachtvolle Marſch im „Oberon“ ſchwerlich in ſeiner jetzigen Geſtalt exiſtiren würde, in ſeiner ganzen Objectivität, und um der Treue der Darſtellung halber, faſt genau mit den Worten und in den Formen, mit denen es Weber's langjähriger Freund, der jüngere Roth (Clarinettiſt in der königl. Capelle), mitzutheilen pflegte.

„Der Herr Capellmeiſter und ich gingen im Mai 1818, wenn auf dem Linke'ſchen Bade Oper war, oft gleich nach Tiſch hinaus und nahmen draußen den Kaffee im Garten an der Elbe. Der Herr Capellmeiſter waren auf dieſen Gängen nicht ſehr geſprächig, ſondern gingen meiſt, die Hände auf dem Rücken, nur dann und wann mit dem Stöckchen nach einer Blume oder einem Käfer ſchlagend, faſt verdrießlich bis hinaus, ja er beachtete es nicht einmal, wenn, wie es oft der Fall war, Spaziergänger ſtehen blieben, ſich anſtießen und ſich ſagten: „das iſt Weber!“, worüber er ſonſt oft zu lächeln pflegte, da er ſtolz darauf war, vom Volke gekannt zu ſein. Am wenigſten durfte auf dieſem Wege von Kunſt geſprochen werden. Erſt wenn der Herr Capellmeiſter ſeinen Kaffee genommen hatte, wurde er wieder aufgeräumter. An jenem Tage fing es, als wir an das „ſchwarze Thor“ kamen, zu regnen an und der Herr Capellmeiſter machten ein noch ſaurer Geſicht als gewöhnlich, beſonders da ihn Athembeſchwerden, an denen er damals litt, am Schnellgehen hinderten. Als wir in den Garten des Linke'ſchen Bades kamen, war er ſchon, des Regens wegen, von Gäſten verlaſſen und die Kellner hatten Tiſche und Stühle, meiſt mit den Beinen nach oben, in Gruppen zuſammengeſetzt, ſo daß es wunderlich genug ausſah. Beim Anblicke dieſer in Reihen und Intervallen geordneten Gruppen von lang und gerade in die Höhe ſtehenden Tiſch- und Stuhlbeinen, blieb der Herr Capellmeiſter plötzlich ſtehen, lehnte ſich rückwärts auf den Stock und ſagte: „Sehen Sie mal Roth, ſieht das nicht aus wie ein großer Siegesmarſch? Donnerwetter! was ſind das für Trompetenſtöße! das kann ich brauchen, das kann ich brauchen!“ Damals hatte er gerade den Marſch in Gehe's Trauerſpiel: „Heinrich der Vierte“ zu ſchreiben. Abends nach dem Theater notirte er, damals nur für Blasinſtrumente, in allen

Haupttheilen den erwähnten, großen Marſch, der zuerſt im genannten Trauerſpiele, ſpäter, anders inſtrumentirt, im „Oberon“ Verwendung fand.“

Wir haben dieſe ziemlich ausführliche Darlegung des kleinen Vorkommniſſes gegeben, zunächſt, weil es eben ſo intereſſant als ſelten iſt, einen verhältnißmäßig ſo klaren Einblick in das geheimnißvolle Wirken einer Künſtlerſeele zu gewinnen und dann auch, um nicht mißverſtanden zu werden, wenn wir ſagten, daß Weber mehr Zeit auf die Produktion des Freiſchützen wenden mußte, weil er ihn allenthalben dem eigenen Leben abgewann, wodurch die Oper aber auch zu ſeinem allgemeingültigſten, ſein Weſen am ſpecifiſchſten ausſprechenden Werke geworden iſt. Denn ſein Genius war nicht, wie der Mozart's, ein Felsquell, der durch eignen Druck unwiderſtehlich an's Licht ſpringt, auch nicht, wie der Beethoven's, ein tiefer, heiliger See, an dem er ſelbſt, als gewaltiger Prieſter, die ſegnende Fluth mächtig ſchöpfend, ſtand, ſondern vielmehr ein Fruchtbaum, deſſen Blüthe und Frucht durch Sonnenſchein und Thau von außen her aus ſeinem Innern gelockt werden und der ihrer um ſo mehr trägt, je mehr er davon von Gottes Gnaden erhält.

Nach dieſer Skizze des Weſens der inneren Funktionen Weber's bei ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit zur Zeit des Beginns der Freiſchützſchöpfung, laſſen wir hier das Wenige von einiger Bedeutung folgen, was er darüber überhaupt ſchriftlich verlautbarte und was faſt nur die Briefe an Caroline enthalten. Sein köſtlicher, liebenswürdiger Humor, die Friſche ſeiner Anſchauung, verläuguet ſich auch hier nicht:

Briefliche Aeußerungen Weber's über Compoſition des „Freiſchützen“ 1817.

„Dresden am 28. Mai 1817.

„Mein vielgeliebter Mucks und Schneefuß.

„Ich muß heute mit einem ſchweren Bekenntniß zu dir kommen, welches du wohl nie von deinem Carl erwartet hätteſt, und doch befiehlt mir meiner eigenen Ruhe wegen mein ehrliebendes Gefühl, dir Alles zu entdecken. Ja, liebe Lina, ich kann es nicht länger bergen daß mich ſeit ein paar Tagen eine andere unwiderſtehliche Neigung abgehalten hat dir zu ſchreiben. Ein Mädchen, deſſen Liebreiz ich dir

hier nicht zu erzählen im Stande bin, hat mich ganz gefeſſelt, und mit 2 Worten ſey es geſagt, ſie iſt ſogar meine Braut. Doppelt frevelhaft erſcheint dieſes Vergehen weil ſie auch Braut eines Andern iſt. Aber dies Alles hilft nicht nur nichts, ſondern kettet mich unbegreiflicher Weiſe nur noch feſter an ſie. Ja! ich muß dir Alles entdecken. Nur ſie lebt in meiner Phantaſie, jeden Augenblick ſchwebt ihr Bild mir vor. Mit glühender Liebe umfaſſe ich ſie, und auch ihre Gegenliebe ſcheint mir gewiß, denn ſie geht mit mir ſchlafen und verläßt mich keinen Augenblick. Ja, ſie hat ihres Vaters Haus verlaſſen um mir ganz anzugehören. Giebt es größere Beweiſe von Liebe? Ich erkenne es aber auch. In ihrer Blöße iſt ſie zu mir gekommen, ich will ſie mit meinem Herzblut nähren, und kleiden mit dem Beſten, das ich habe. Sie hat eine unwiderſtehliche Neigung zum Theater, und ich will ihr dazu verhelfen, obwohl ich alle Gefahren kenne, die ihr da drohen; O meine geliebte Agathe, wirſt du mir treu bleiben, rufe ich oft aus!

„Du kennſt nun meine ganze Schuld — richte, aber verdamme mich nicht. Wer kann für ſein Gefühl, und wenn ſie mich ganz umfangen hält, kann ich dann Briefe ſchreiben? O ich bitte um Verzweiflung! Alle Thränen, die ich für ſie weine, fallen wie Schwerenoten auf's Papier — O!! O! — Nun!???

„Etſch, Etſch, Etſch!! Ich ſollte mich ſehr wundern, wenn du nicht eine halbe Secunde lang ein ängſtliches Gefühl gekriegt hätteſt! Nun, gieb mir nur Haue, es thut nichts, du thuſt mir nicht weh, und dann haſt du doch gewiß gelacht! — Ja, es iſt wahr, Mukin, die verdammte Jägersbraut ſpukt mir recht im Kopfe, und wie es mir immer geht, wenn ich ſo eine Rieſen-Arbeit vor mir ſehe, ſo verliere ich Anfangs allen Muth und verzweifle faſt daran es zu Stande zu bringen, und komme mir wie ein Ochs vor, dem nichts einfallen will. Es geht aber dann doch immer am Ende, und dieſe ſo oft bewährte Erfahrung tröſtet mich. Die Oper iſt wirklich trefflich geworden durch die neue Bearbeitung. Kurz, gedrängt, ſchönes Finale und andere Enſemble Stücke, und nun glaube ich, daß in dieſer Gattung noch keine exiſtirt. Gott gebe ſeinen Seegen dazu, es ſind entſetzliche Auf-

sagte ihm schriftliche Mittheilung von Morlacchi's Beschwerden und Abstellung von dessen Ungehörigkeiten zu. Diese Zusagen wurden nicht erfüllt, ja Morlacchi hielt es nicht einmal der Mühe werth, seinem Chef Nachricht vom Empfang seines Urlaubs zu geben und den erforderten Rapport über den Dienst während dessen Abwesenheit zu erstatten.

Der jetzt auf's Aeußerste empörte Vitzthum drang nun gerad und energisch auf Gewährung einer Audienz beim König, und Graf Einsiedel fand sich bewogen, ihm zu eröffnen, daß er die Morlacchi'sche beschuldigende Eingabe „als unwichtig" vernichtet habe, ihm daher kein Detail derselben mittheilen könne, er sich übrigens getäuscht haben müsse, wenn er das Verhalten Sr. Majestät weniger gnädig als sonst gefunden habe. Schließlich ertheilte er ihm die Ermächtigung, Morlacchi officiell über sein Verhalten zurechtzuweisen. Als dieß endlich am 3. August, nachdem Morlacchi mehrere Vorladungen ignorirt hatte, geschehen konnte, gerieth dieser in den ungemäßigtsten Zorn, erklärte die dienstlichen Zurechtweisungen für Insulten, die Beschuldigungen für Lügen und drohte endlich mit Abschiednahme in einer Form, die so maßlos war, daß Vitzthum in einem Promemoria vom 6. August Einsiedel bitten mußte, die Zurückführung Morlacchi's zur Subordination selbst zu übernehmen. Hierauf erfolgte nicht allein Nichts, sondern Morlacchi verweigerte am 14. August seinem Chef, bei einer Operaufführung in Pillnitz, in solch insolenter Weise den Gehorsam, daß nur dessen feine Bildung ihn vom Extreme fern hielt, er sich aber doch veranlaßt sah, dem Orchester zu bedeuten, daß der Generaldirektor in höchster Instanz den Dienst zu leiten und sie zu gehorchen hätten.

Auch die über diesen skandalösen Vorfall geführte Beschwerde Vitzthum's an den Grafen Einsiedel blieb ohne Antwort, wenn man nicht den Befehl (vom 9. Sept.), daß Morlacchi's neue Oper „La Semplicetta" noch vor seiner Abreise aufgeführt werden solle, und das pomphafte königliche Empfehlungsschreiben für ihn an den Duca de Noja in Neapel (vom gleichen Datum) als solche ansehen will.

Morlacchi verließ im Sept. 1817 Dresden, um erst im Juni 1818 dahin zurück zu kehren, Weber mit dem vollen Maße seiner Arbeitsthätigkeit belastend.

Morlacchi verläßt Dresden vom Sept. 1817 bis Juni 1818.

Graf Vitzthum, der in seiner tiefen Kränkung, die seine Gesundheit erschütterte und ihn sogar veranlaßte, um seine (ihm nicht gewährte) Entlassung zu bitten, niemals seine Pflichten gegen das ihm anvertraute Institut vergaß, hielt es für nun hoch an der Zeit, dem mit Arbeit überlasteten Weber wenigstens den Vortheil der lebenslänglichen Anstellung zu verschaffen. Er trug in einem, eben so geistvoll, treffend und erschöpfend abgefaßten, als warm und redlich gemeinten Berichte vom 31. Aug., in dem er hauptsächlich hervorhebt, daß Weber die besten Anträge von Außen nur aus Liebe zum sächsischen Herrscherhause und der von ihm geschaffenen Anstalt zurückgewiesen habe, darauf an: Weber lebenslängliche Anstellung als königl. Capellmeister, Befreiung von dem ersten Abzuge zur Pensionskasse, Gratification von 200 Thlr. als Ersatz für die Bestallungskosten und Sporteln (ca. 101 Thlr.) und zweimonatliche Urlaubsreise zu gewähren.

Durch königl. Decret vom 13. Sept. 1817 wurden diese Anträge sämmtlich genehmigt und Weber legte sein Lebensschiff in dem Hafen vor Anker, von dem aus es zwar noch manche kurze, stürmische Reise machen, den es aber, bis zum Sinken, nicht wieder dauernd verlassen sollte.

Durch Decret vom 13. Sept. 1817 Weber lebenslänglich angestellt.

Wir haben für zweckmäßig gehalten, hier die ausführliche, durch Thatsachen scharf präcisirte Darstellung dieses Ereignisses im Schooße der Dresdener Theater-Verwaltung zu geben, weil dadurch das Mittel geboten war, dem Leser mit einem Male ein klares Bild der Position und Macht der Gegner zu geben, denen Weber, durch künstlerische Richtung und dienstliche Stellung, gezwungen war, den Fehdehandschuh hinzuwerfen. Wir kommen, im Hinblick hierauf, später nur berührend darauf zurück.

Um eine Ueberschau über Weber's künstlerische Thätigkeit in der Periode zu gewinnen, deren bedeutsamste Ereignisse wir so eben schilderten, müssen wir weit zurückgreifen. Der Verkehr im Dichterkreis lockte zwei seiner lieblichsten Liederblüthen hervor. Das erste dieser

Compositionen vom Jahr 1817.

Lieder ist dasjenige, das von allen Weber'schen Liedern noch am meisten gesungen wird und in der Mode geblieben ist. Es ist „das Veilchen", eine kleine Schöpfung von Kind, die noch höher in der Schätzung stehen würde, als es der Fall ist, wenn nicht einer der kostbarsten Juwelen der Liedercomposition, das gleichnamige Lied, zu dessen Schöpfung sich der größte deutsche Componist und der größte deutsche Dichter vereinigten, zu oft vergleichend daneben gehalten würde. Das andere ist Arthur von Nordstern's „Sehnsucht und Widerhall". Außerdem entstanden, auf Bestellung, Variationen (in C) über ein polnisches Thema, über die er sagt:

„Den 30. August 1817.

„ꝛc. Den 26. componirte ich bestellte Variat. über ein polnisches Thema, wofür ich 10 # bekommen. Eine Arbeit die ich sonst wohl nicht übernommen hätte, aber jetzt bewegen mich die Tapezierer, Maurer, Schlosser ꝛc. zu allerhand Sachen. ꝛc."

Seelischer Prozeß bei Beschäftigung mit dem „Freischützen".

Aber aus den innern und äußern Stürmen des Frühlings 1817, durch die er sich hinter die Wellenbrecher einer gesicherten Stellung hindurchkämpfte, sollte auch der volle Sommer der Entwickelung seines Genius hervorbrechen, für dessen reiche Blumenwelt sein ganzes bisheriges Wirken nur Wurzeln gesenkt und Keime getrieben hatte.

Wie die Rose nicht blühen kann, ehe nicht der Kreislauf des Jahres das Schneeglöckchen aus dem Eise steigen, das Veilchen duften ließ, wie es keinen Erndtesegen giebt ohne Lenzgewitter, so hätte Weber keinen Freischütz schreiben können, wenn er nicht vorher seine süßen Lieder gesungen hätte, durch „Leyer und Schwert" und „Kampf und Sieg" so ganz mit Herz und Geist untrennbar eins mit dem deutschen Volke geworden wäre. Wenn auch seine andern Arbeiten nothwendige Staffeln zur geistig formellen Entwickelung seines künstlerischen Wesens bildeten, so waren es doch, neben seinen Liedern, jene beiden Werke, die in ihm die Fähigkeit vorbereiteten, im „Freischütz" das ganze Herzensleben des deutschen Volkes eben so ganz und voll auszusingen, wie Beethoven dessen Seelenleben in seiner tiefsten Tiefe

mit ſeinen Symphonien tönen und Göthe im Fauſt den deutſchen Geiſt reden ließ.

Im Fauſt, den Symphonien und dieſer Oper verkörpert ſich das ſynthetiſche, ideale und reale Element der deutſchen Weſenheit. Jedes dieſer Werke bildet eine Kryſtallfläche dieſes Edelſteins, welche die ganze deutſche Welt von ihrer Seite wiederſpiegelt. Weber's pſychiſche Thätigkeit trat erſt vom Tage der erſten Beſchäftigung mit dieſer Oper an in die Phaſe der reifen Meiſterſchaft. Als dieſer Tag läßt ſich mit Schärfe der 23. Febr. 1817 bezeichnen, wo er den erſten Akt des Textes von Kind erhielt und, beim Ueberleſen deſſelben, „die Melodien ſich zuquellen" fühlte. Von da ab erhielt Weber's geiſtiges Leben eine neue Form. Alle ſeine Liebe und ſein Streben nahm die Geſtalt dieſes Werkes an und bekam daher für ihn gleichſam greifbaren Körper und Leben. Letzteres hatte bis dahin aus drei Objecten das Grundgerüſt ſeiner Welt geſtaltet, die Kunſt, Pflicht und Liebe hießen. An die Stelle des vagen Begriffes der Kunſt im Allgemeinen trat, von jenem Augenblicke an, die feſtumſchriebene Idee des „Freiſchützen". Was er an Idee und Formkraft beſaß, das trug er emſig zum Aufbau dieſes Werkes aus der reichen Welt ſeines innern Lebens zuſammen. Er arbeitete nicht zu Zeiten am Schreibtiſch ſitzend daran, ſondern er trug es unter dem Herzen wie die Mutter das Kind; jeder Eindruck von Außen, jeder Lichtblick, jeder Genuß gewann ſeinen Abglanz in Tönen in dem „Freiſchützen"; er nährte das Werk wenn er ſich nährte und wenn er Blick und Gedanken auf irgend einen Gegenſtand richtete, ſei es auch der heterogenſte geweſen, ſo ſtreiften dieſer Blick und Gedanke doch, zu ihm zurückkehrend, über das Geſammtbild des „Freiſchützen" hin, emſig ſuchend, ob nicht irgend ein fördernder Reflex, ein hebender Schatten, ein Druck oder ein Licht davon darauf zurückbleiben dürfte.

Ganz natürlich war es daher, daß ſeine Liebe, die ſo unabläſſig ſein Herz erfüllte, auf's Innigſte für ihn mit dieſer verkörperten Kunſt verſchmolz und allenthalben Einfluß auf ſeine Arbeiten äußerte. Sie war zunächſt Urſache, daß Weber die Parthie des „Aennchen", in der er Weſen und Talentrichtung ſeiner Braut verlebendigt ſah, vor Allem

lieb gewann, und er ließ in ihrem warmen Lichte auch die Stellen der Oper, bei denen Aennchen mitwirkt, zuerſt reifen. Die erſte Note, die Weber am Freiſchützen ſchrieb (am 2. Juli), gehört in das Duett zwiſchen Aennchen und Agathe (F dur, II. Akt). Weber ſah, wie er ſelbſt verſicherte und wie aus unten abgedruckten Briefſtellen hervorgeht, unabwendig ſeine Braut, nicht allein die Rolle darſtellend und alle ſeine Intentionen mit dem, ihr in dieſem Genre beiwohnenden, großen Talente zur Geltung bringend, ſondern er hörte ſie die Sachen auch ſtudirend ſingen und ſah ſie bei dem oder jenem den Kopf ſchütteln, zu dem oder jenem freundlich nicken, und dieſen freundlichen Erſcheinungen gönnte er oft Einfluß auf ſeine Entſchließungen, wenn es darauf ankam, Stellen gelten zu laſſen oder umzugeſtalten.

Er ſchrieb den „Freiſchützen“ nicht, ſondern er ließ ihn nach und nach aus den Quinteſſenzen ſeines Lebens herauskryſtalliſiren, herauswachſen, Blatt um Blatt und Keim um Keim, aus dem Grunde ſeines guten, braven, deutſchen Herzens, gezeitigt von der Sonne ſeiner Liebe und gehütet, geleitet und gepflegt von der Hand ſeines Talentes. Darum hört aber auch das deutſche Volk die Oper nicht wie ein Kunſtwerk, das von Außen in's Herz und in den Geiſt hineinklingt, ſondern jeder Deutſche fühlt jeden Ton des Werkes aus ſeinem Herzen tönen, als habe er ihn ſelbſt erdacht und als könne er nicht anders klingen, als eben ſo, wie ihn Weber ſchrieb, wie ja auch der deutſche Buchenwald nicht anders rauſchen kann wie er es thut. Spricht dieß doch Friedrich Kind's naive Aeußerung unwillkürlich, doch deutlich aus: „Wie kann man nur die Melodie des „Jungfernkranz“ ſo unmäßig loben! Die verſtand ſich bei den Worten „Wir winden Dir ꝛc.“ ja ganz von ſelbſt und Jeder hätte ſie gefunden!“ —

Weber hat am „Freiſchützen“ länger gearbeitet, als an irgend einer ſeiner andern Opern. Zwiſchen dem Beginne der Seelenarbeit an der Compoſition, am 23. Februar, und der Niederſchrift der erſten Note, 2. Juli, liegen über vier volle Monate unausgeſetzter Beſchäftigung damit. Es iſt kein Muſikſtück daran, daß er nicht zehnfach im Geiſte umgeſtaltet hat, bis es ihm ſo klang, daß er ſich ſelbſt zurief: „das iſt's!“ und dann ſchrieb er es, faſt ohne eine Note zu ändern,

ſchnell, ſicher und ſauber nieder. Daher hat jede Nummer dieſer Oper dieſe zwingende Reiſe und Selbſtverſtändlichkeit erhalten. Bei keinem ſeiner Werke iſt die ſpecifiſche Eigenthümlichkeit der Art und Weiſe ſeines Schaffens ſo geltend hervorgetreten, als bei dieſem.

Geiſtiger Prozeß beim Componiren.

Weber componirte eigentlich immer. Die Welt beſtand für ſein geiſtiges Leben nur aus Tönen. Farbe, Form, Zeit und Raum überſetzten ſich in ſeinem Innern, vermöge eines geheimnißvollen Prozeſſes, in Klänge. Eben ſo ſog ſein Ohr aus dem verworrenſten Geräuſche, dem tonloſeſten Lärme die wirkſamſten und originellſten Harmonien. Ja, wunderlich genug, ſcheinen Linien und Formen mehr das melodiſche, Getön aber das harmoniſche Element der muſikaliſchen Thätigkeit ſeiner Seele wachgerufen zu haben. Als guter Denker und Beobachter hat er ſich mehrfach darüber klar blickend geäußert. Am vollſten drangen ihm daher die muſikaliſchen Gedanken zu, wenn ſich dieſe äußeren Anregungen vereinigten, wie beim Fortrollen im Reiſewagen. Da rollte ſich auch die Gegend vor ſeinem Ohre ſymphoniſch, wie vor ſeinem Auge optiſch ab und die Melodien quollen aus jeder Hebung und Senkung des Bodens, aus jedem wehenden Buſche, aus jedem wallenden Getreidefelde, während das Rollen des Wagens die reichſte Harmonienfülle dazu lieferte. Reiſen und Spaziergänge übermittelten ſich ſeinem Gedächtniſſe wie eben ſo viele muſikaliſche Dichtungen. Noch ehe ein äußeres Object ſich ſeiner Erinnerung bot, reproducirte dieſe das muſikaliſche Motiv, in das ſich ihm, zu ihrer Zeit, die Anſchauung überſetzt hatte. So trefflich aber auch oft die ſo aus ſeinem Innern heraufgelockten Tongebilde, während der Dauer der äußeren Einwirkung, zu klingen ſchienen, ſo hütete ſich Weber doch, ſie zu ſchnell durch Niederſchrift zu fixiren, da ihm die Erfahrung ſehr gut gelehrt hatte, daß es mit dem Werthe dieſer unwillkürlichen muſikaliſchen Improviſationen eben ſo beſchaffen ſei, wie mit dem aller Stegreifdichtungen, die glänzend und frappant anklingend, doch, wie erloſchene Sternſchnuppen, glanzlos und kalt auf das Papier zu fallen pflegen.

Geſchickt ökonomiſch mit ſeinen Gedanken, wie Weber war, ließ er doch auch diejenigen Theile dieſer flüchtigen Erſcheinungen, die

er nicht sofort als von bleibendem Werth erkannte und als solche für seine höheren Zwecke bei Seite legte, durchaus nicht verkommen, sondern verstand sie in seinen unvergleichlichen Clavierphantasien, mit ihrer ganzen Lebensfülle, zu reproduciren, indem er die Gegend, die äußere Erscheinung, die ihm die musikalischen Motive geliefert hatte, in der Erinnerung vor seinem Geiste vorüberziehen ließ und dann gleichsam abspielte.

Daher kam es denn auch, daß, wie sich Personen, die ihn phantasiren gehört haben, erinnern, seine Phantasien oft den Hörern deutlich Pfad und Weg zeigten, auf denen er zu den bleibend schönen Aussichtspunkten seiner niedergeschriebenen Compositionen gelangt war und dadurch doppelten Reiz erhielten.

Man muß aber aus dieser Weise, in der die Außenwelt die Musik aus Weber's Innerm hervorlockte, nicht schließen wollen, daß Aehnliches das Aehnliche hervorrief. Die großartigste Gegend konnte, vermöge der wunderbaren Verkettung der Gedanken und des Gegenklanges der Empfindungen, das drolligste Capriccio, der heiterste Sonnenaufgang ein sehnsüchtiges Adagio erzeugen, ja selbst den trivialsten Zufälligkeiten dankten die bedeutungsvollsten Ideen ihre Existenz.

Wer, der jemals künstlerisch producirte, ist nicht selbst dieser oft so humorvollen antithetischen Funktion des Genius gewahr geworden! —

So entstand der Lachchor der Bauern im I. Akt des „Freischützen" unter Eindrücken, welche das unerträglich falsche Intoniren einiger alten Weiber bei den Respensorien einer Litanei während eines schläfrigen Nachmittagsgottesdienstes in der Pillnitzer Capelle, bei Weber zurückließ.

Nach Hause gekehrt, schrieb er ihn, Carolinen und Freund Roth lachend den Ursprung erzählend, nieder.

Die „Wolfschluchtmusik" wurde während der Fahrt nach Pillnitz an einem Nebelmorgen, als sich Wolkenmassen vielgestaltig um den Wagen ballten und lösten, concipirt.

Aber als eine der wunderlichsten und am besten bewahrheiteten

Erſcheinungen dieſer Art erzählen wir hier ein kleines Ereigniß, ohne welches der prachtvolle Marſch im „Oberon“ ſchwerlich in ſeiner jetzigen Geſtalt exiſtiren würde, in ſeiner ganzen Objectivität, und um der Treue der Darſtellung halber, faſt genau mit den Worten und in den Formen, mit denen es Weber's langjähriger Freund, der jüngere Roth (Clarinettiſt in der königl. Capelle), mitzutheilen pflegte.

„Der Herr Capellmeiſter und ich gingen im Mai 1818, wenn auf dem Linke'ſchen Bade Oper war, oft gleich nach Tiſch hinaus und nahmen draußen den Kaffee im Garten an der Elbe. Der Herr Capellmeiſter waren auf dieſen Gängen nicht ſehr geſprächig, ſondern gingen meiſt, die Hände auf dem Rücken, nur dann und wann mit dem Stöckchen nach einer Blume oder einem Käfer ſchlagend, faſt verdrießlich bis hinaus, ja er beachtete es nicht einmal, wenn, wie es oft der Fall war, Spaziergänger ſtehen blieben, ſich anſtießen und ſich ſagten: „das iſt Weber!“, worüber er ſonſt oft zu lächeln pflegte, da er ſtolz darauf war, vom Volke gekannt zu ſein. Am wenigſten durfte auf dieſem Wege von Kunſt geſprochen werden. Erſt wenn der Herr Capellmeiſter ſeinen Kaffee genommen hatte, wurde er wieder aufgeräumter. An jenem Tage fing es, als wir an das „ſchwarze Thor“ kamen, zu regnen an und der Herr Capellmeiſter machten ein noch ſaurer Geſicht als gewöhnlich, beſonders da ihn Athembeſchwerden, an denen er damals litt, am Schnellgehen hinderten. Als wir in den Garten des Linke'ſchen Bades kamen, war er ſchon, des Regens wegen, von Gäſten verlaſſen und die Kellner hatten Tiſche und Stühle, meiſt mit den Beinen nach oben, in Gruppen zuſammengeſetzt, ſo daß es wunderlich genug ausſah. Beim Anblicke dieſer in Reihen und Intervallen geordneten Gruppen von lang und gerade in die Höhe ſtehenden Tiſch- und Stuhlbeinen, blieb der Herr Capellmeiſter plötzlich ſtehen, lehnte ſich rückwärts auf den Stock und ſagte: „Sehen Sie mal Roth, ſieht das nicht aus wie ein großer Siegesmarſch? Donnerwetter! was ſind das für Trompetenſtöße! das kann ich brauchen, das kann ich brauchen!“ Damals hatte er gerade den Marſch in Gehe's Trauerſpiel: „Heinrich der Vierte“ zu ſchreiben. Abends nach dem Theater notirte er, damals nur für Blasinſtrumente, in allen

Haupttheilen den erwähnten, großen Marſch, der zuerſt im genannten Trauerſpiele, ſpäter, anders inſtrumentirt, im „Oberon“ Verwendung fand.“

Wir haben dieſe ziemlich ausführliche Darlegung des kleinen Vorkommniſſes gegeben, zunächſt, weil es eben ſo intereſſant als ſelten iſt, einen verhältnißmäßig ſo klaren Einblick in das geheimnißvolle Wirken einer Künſtlerſeele zu gewinnen und dann auch, um nicht mißverſtanden zu werden, wenn wir ſagten, daß Weber mehr Zeit auf die Produktion des Freiſchützen wenden mußte, weil er ihn allenthalben dem eigenen Leben abgewann, wodurch die Oper aber auch zu ſeinem allgemeingültigſten, ſein Weſen am ſpecifiſchſten ausſprechenden Werke geworden iſt. Denn ſein Genius war nicht, wie der Mozart's, ein Felsquell, der durch eignen Druck unwiderſtehlich an's Licht ſpringt, auch nicht, wie der Beethoven's, ein tiefer, heiliger See, an dem er ſelbſt, als gewaltiger Prieſter, die ſegnende Fluth mächtig ſchöpfend, ſtand, ſondern vielmehr ein Fruchtbaum, deſſen Blüthe und Frucht durch Sonnenſchein und Thau von außen her aus ſeinem Innern gelockt werden und der ihrer um ſo mehr trägt, je mehr er davon von Gottes Gnaden erhält.

Nach dieſer Skizze des Weſens der inneren Funktionen Weber's bei ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit zur Zeit des Beginns der Freiſchützſchöpfung, laſſen wir hier das Wenige von einiger Bedeutung folgen, was er darüber überhaupt ſchriftlich verlautbarte und was faſt nur die Briefe an Caroline enthalten. Sein köſtlicher, liebenswürdiger Humor, die Friſche ſeiner Anſchauung, verläugnet ſich auch hier nicht:

Briefliche Aeußerungen Weber's über Compoſition des „Freiſchützen“ 1817.

„Dresden am 28. Mai 1817.

„Mein vielgeliebter Mucks und Schneefuß.

„Ich muß heute mit einem ſchweren Bekenntniß zu dir kommen, welches du wohl nie von deinem Carl erwartet hätteſt, und doch befiehlt mir meiner eigenen Ruhe wegen mein ehrliebendes Gefühl, dir Alles zu entdecken. Ja, liebe Lina, ich kann es nicht länger bergen daß mich ſeit ein paar Tagen eine andere unwiderſtehliche Neigung abgehalten hat dir zu ſchreiben. Ein Mädchen, deſſen Liebreiz ich dir

hier nicht zu erzählen im Stande bin, hat mich ganz gefeſſelt, und mit 2 Worten ſey es geſagt, ſie iſt ſogar meine Braut. Doppelt frevelhaft erſcheint dieſes Vergehen weil ſie auch Braut eines Andern iſt. Aber dies Alles hilft nicht nur nichts, ſondern kettet mich unbegreiflicher Weiſe nur noch feſter an ſie. Ja! ich muß dir Alles entdecken. Nur ſie lebt in meiner Phantaſie, jeden Augenblick ſchwebt ihr Bild mir vor. Mit glühender Liebe umfaſſe ich ſie, und auch ihre Gegenliebe ſcheint mir gewiß, denn ſie geht mit mir ſchlafen und verläßt mich keinen Augenblick. Ja, ſie hat ihres Vaters Haus verlaſſen um mir ganz anzugehören. Giebt es größere Beweiſe von Liebe? Ich erkenne es aber auch. In ihrer Blöße iſt ſie zu mir gekommen, ich will ſie mit meinem Herzblut nähren, und kleiden mit dem Beſten, das ich habe. Sie hat eine unwiderſtehliche Neigung zum Theater, und ich will ihr dazu verhelfen, obwohl ich alle Gefahren kenne, die ihr da drohen; O meine geliebte Agathe, wirſt du mir treu bleiben, rufe ich oft aus!

„Du kennſt nun meine ganze Schuld — richte, aber verdamme mich nicht. Wer kann für ſein Gefühl, und wenn ſie mich ganz umfangen hält, kann ich dann Briefe ſchreiben? O ich bitte um Verzweiflung! Alle Thränen, die ich für ſie weine, fallen wie Schwerenoten auf's Papier — O!! O! — Nun!???

„Etſch, Etſch, Etſch!! Ich ſollte mich ſehr wundern, wenn du nicht eine halbe Secunde lang ein ängſtliches Gefühl gekriegt hätteſt! Nun, gieb mir nur Haue, es thut nichts, du thuſt mir nicht weh, und dann haſt du doch gewiß gelacht! — Ja, es iſt wahr, Mukin, die verdammte Jägersbraut ſpukt mir recht im Kopfe, und wie es mir immer geht, wenn ich ſo eine Rieſen-Arbeit vor mir ſehe, ſo verliere ich Anfangs allen Muth und verzweifle faſt daran es zu Stande zu bringen, und komme mir wie ein Ochs vor, dem nichts einfallen will. Es geht aber dann doch immer am Ende, und dieſe ſo oft bewährte Erfahrung tröſtet mich. Die Oper iſt wirklich trefflich geworden durch die neue Bearbeitung. Kurz, gedrängt, ſchönes Finale und andere Enſemble Stücke, und nun glaube ich, daß in dieſer Gattung noch keine exiſtirt. Gott gebe ſeinen Seegen dazu, es ſind entſetzliche Auf-

gaben darin, und mein Kopferl wird mir oft brummen, ſchadet aber nichts. ꝛc.“

„Den 21. Juni 1817.

„ꝛc. Da haſt du Recht, Mucks, Lorbeerblätter haben wir wohl, aber ſie reichen doch nicht hin nur einen Schweinskopf damit zu würzen. Ja, wenn alle die Lobpreiſungen ꝛc. ſich in Butter und Schmalz, Würſte, Eier ꝛc. verwandelten, das wäre was werth, da könnte ich die Küche hübſch voll ſpielen. ꝛc.“

„Den 11. Juni 1817.

„ꝛc. Aber es iſt kurios, wie die Vorliebe zu allem, was nur in der entfernteſten Beziehung auf meine Lina ſteht, ſich ſo auffallend bewährt. Das Aennchen, das ſo ganz deine Rolle wäre, zieht mich vor allem an, und muß unwiderſtehlich dieſe Sachen zuerſt komponiren, wobei du mir immer lebhaft vor Augen ſchwebſt. Du wirſt alſo einſt darin dein Portrait in einem neckiſchen, ſpitzbübiſchen Pumpernickel wiederfinden. Wenn ich nur einmal die erſte Note niedergeſchrieben hätte, damit ein Anfang da wäre, ſo lange das nicht geſchehen iſt, graut mir entſetzlich vor der ungeheuern Arbeit. ꝛc.“

„Den 16. Juni 1817.

„ꝛc. Mit meiner „Jägerbraut“ geht es ſo ſo, die vielen zerſtreuenden Dienſte, Geſchäfte, beſonders wenn man ſo ins Ungewiſſe hinein arbeitet, halten mich ſehr ab, recht ordentlich daran zu kommen. Ich ſpielte geſtern Kind die erſten paar Stücke vor, wovon er ſehr erbaut war.*) Wenn ich bedenke daß ich bei meinen vielen Geſchäften, Störungen, Korreſpondenzen und der Unruhe im Gemüth, die ſtatt die Zeit feſtzuhalten ſie lieber weghezen möchte, eine deutſche, eine italieniſche Oper, und eine Meſſe bis zum Winter ſchreiben ſoll, ſo ſteht mir der Verſtand ſtill, wo er ſich doch eigentlich recht bewegen ſollte, um etwas zu Stande zu bringen. ꝛc.“

„Den 6. July 1817.

„ꝛc. Ich gehe meinen Weg fort und laſſe ſie alle klaffen,

*) NB. Es war zu der Zeit noch keine Note aufgeſchrieben.
D. Verf.

denkend, daß es überall so ist, hoffend, daß es besser werde, und wissend, daß das Gute und die redliche Handlungsweise immer doppelt siegreich hervorstrahlen muß.

„Dabei habe ich mitunter ziemlich glückliche Augenblicke zu arbeiten, die mich erheitern und erfreuen. Kind kommt zuweilen und ich muß ihm vorspielen was ich ungefähr fertig habe, womit er sehr zufrieden scheint. Doch ist das noch kein großer Beweiß, denn die Dichter sind bald befriedigt wenn sie ihre Verse nur klingen hören. Ich bin begierig was mein gebildetes Publikum — d. h. die Mukkin zu manchem sagen wird, und ob es ihm gefällt? ich glaube daß sich besonders viel liebliches darin entwickelt, was dann im Kontrast mit dem Schauerlichen desto wohlthätigere Wirkung thun wird. Das fatalste ist, daß ich mich noch ein bischen schonen muß, weil mein Hals es übel nimmt wenn ich ihm viel biete. Jetzt will ich ein bischen im Zimmer rum spazieren und sehen ob Gott mir gute Gedanken schenkt. ꝛc."

„Den 7. July.

„ꝛc. Warum schimpft Er meine Jägersbraut eine falsche Braut? he! das wäre ein schöner Streich wenn sie sich falsch gegen mich bewiese, nun das hoffe ich nicht. Sie macht mir Freude, da ich nach und nach in Zug komme, und sehe daß die Ideenquelle nicht ganz vertrocknet ist. ꝛc."

„Den 14. July.

„ꝛc. Den 11. Probe von Lodoiska, nach Tisch Briefe geschrieben. Abends Dichter Thee. Den 12. den ganzen Tag gearbeitet und das erste Duett zu Anfang des 2. Aktes zwischen den beiden Mädchen aufgeschrieben. Mittag im Engel. ꝛc."

„Den 6. August.

„ꝛc. Habe den Morgen keine Probe gehabt, und bin nicht überlaufen worden, so daß ich ganz ruhig sizzen und arbeiten konnte, was mir dann auch recht gut von der Hand ging, und da weißt du daß ich dann immer sehr vergnügt bin. Möchte gar zu gern vor meiner Reise den ersten Akt wenigstens fertig entworfen haben. Bei dem 2. und 3. hilfst du mir hernach, gelt? und da werden wir ja sehen ob du

fleißig bist, und die Oper noch diesen Winter auf die Bretter kommen kann. ꝛc."

„Den 18. August.

„ꝛc. Wegen der andern Braut ihren Rockerle kannst du ganz sicher sein noch den größten Theil der Garderobe selbst mit zuschneiden helfen zu müssen, denn ich werde nicht gar viel in dieser Zeit zur Ausstattung helfen können. ꝛc."

„Den 21. August.

„ꝛc. Gestern den 20. den ganzen Vormittag gearbeitet und recht viel an dich gedacht, ich arbeite nämlich an einer Scene der Agathe, wo ich immer noch nicht das Feuer, die Sehnsucht, die Gluth erreichen kann, die mir dunkel dazu vorschwebt, sie heißt am Ende nämlich:

Alle meine Pulse schlagen
Und das Herz wallt ungestüm
Süß entzückt entgegen ihm!
Konnt ich das zu hoffen wagen? —
Ja! es wandte sich das Glück
Zu dem theuern Freund zurück,
Will sich morgen treu bewähren!
Ist's nicht Täuschung, ist's nicht Wahn? —
Himmel nimm des Dankes Zähren
Für dies Pfand der Hoffnung an!

„Gelt das ist schön? ja, wenn's nur schon fertig wäre. Nun ade Fr. von Gramel Peter, will noch ein bischen warten, vielleicht kommt heute (das trifft vor 10 Uhr) noch ein Brieferl von dir, das besser und lustiger lautet als das vorliegende, so lange will ich den nicht zu machen und mich einstweilen rasiren. ade. ꝛc."

„Den 25. August.

„ꝛc. Ich weiß es leider wohl daß mein Sujet schon als Schauspiel*) bearbeitet ist, da ist aber weiter nichts zu machen. Es thut auch nicht viel, es ist ein junger, unbekannter Mann, und daß ich die

*) Der „Freischütz", Schauspiel nach Apel's Mährchen von Gleich. Unter Andern im Sept. 1817 in Wien gegeben, ohne Beifall.

D. Verf.

Oper ſchreibe, weiß ziemlich ſchon die ganze Welt, und wie's ihm in Prag ging*), ging's ihm ſchon hier und in Berlin wird's eben ſo ſein, und die übrigen Theater ſind nicht von Bedeutung. Doch muß ich eilen die Oper bald zu vollenden, damit es auch Geld und Ehre bringt, und nicht auf die lange Bank kommt. ꝛc."

„Den 30. Auguſt.

„ꝛc. Den 27. die Arie comp., deren letzte Strophe ich dir geſchikt habe. Es ſoll etwas Feuer drin ſein, und du ſollſt ſeiner Zeit darüber urtheilen. ꝛc." (Agathen-Arie, E dur.)

„Den 30. Auguſt.

„ꝛc. O Jägersbraut! ſpute dich und bringe recht viel Geld, damit die Andre wahre Braut ſchöne Sachen kriegt, und in ein freundliches Neſtel kommt. Nun es wird ſchon werden, freilich den „Silber-Zahn" muß man ſich vor der Hand ausfallen laſſen! ꝛc."

An Lichtenſtein. „Den 14. Mai 1818.

„ꝛc. Meine Oper die „Jägersbraut" iſt zur Hälfte entworfen und ſoll künftigen Winter in die Welt treten. Hoffentlich führt mich dieſes Ereigniß auch in deine Arme lieber Bruder. ꝛc."

Mit dieſen wenigen Zeilen iſt ſo ziemlich Alles erſchöpft, was Weber in der erſten Periode der Arbeit an der „Jägersbraut" oder dem „Freiſchützen" über dieſelbe ſchriftlich geäußert hat. Dieſe Periode ſchließt mit dem Jahre 1817 und umfaßt die Compoſition des Duetts (A dur) zwiſchen Agathe und Aennchen, 3. Juli; die Arie (E dur) der Agathe, 25. und 27. Auguſt; und die Skizzirung von Nr. 2 der Oper, die Scene zwiſchen Max, Cuno und dem Chor, den 10. Auguſt. Erſt Ende des Jahres 1818 finden wir ihn wieder mit der Oper beſchäftigt.

Während Weber's amtliche Thätigkeit durch das Einſtudiren der von ihm ungemein hochgeſtellten Cherubini'ſchen Oper „Lodoiska" (7. Aug. zum erſten Mal) und von Catel's „Vornehmen Wirthen"

*) Das Stück wurde zurückgewieſen. D. Verf.

(25. Sept. zum erſten Mal) in den Sommermonaten in Anſpruch genommen wurde, brachte der in dieſer Zeit ſtattfindende Durchzug der Fremden durch dieſe ſchöne Stadt ihm der angenehmen und ſtörenden Abhaltung mancherlei. Das Dresdener Volksfeſt, die „Vogelwieſe", ſah ihn luſtig mit dem geheimen Rathe Welper aus Berlin, Achim von Arnim und dem Akuſtiker Buſchmann ihre Zeltreihen durchlaufen; Salieri, Witte, Oehlenſchläger, der im Liederkreiſe bis zur Ueberſättigung vorlas, Wilhelm Müller, Holtei, der Sänger Siboni kamen und gingen, Anregung gebend und erhaltend.

Feſtſpiel zur Vermählung der Prinzeſſin Maria Anna Caroline.

Die Vermählung der Tochter des Prinzen Max, Maria Anna Caroline, mit dem Erbgroßherzoge von Toskana ſollte Anfang des Herbſtes gefeiert werden. Eine muſikaliſche Theaterfeier ſchien nach alter, bei ſolchen Gelegenheiten beobachteter Sitte unerläßlich und ſchon geraume Zeit vorher war von Celani ein italieniſcher Feſtcantaten-Text gedichtet worden, den Morlacchi componiren ſollte. Dieſer aber reiſte, wie erwähnt, unbekümmert um die ganze Feſtlichkeit, ab, Weber die Sorge für den muſikaliſchen Theil derſelben überlaſſend. Vitzthum ſprach nun, da doch blos deutſche Fürſten bei dieſer, durch Procuration zu vollziehenden Vermählung zugegen ſein ſollten, von einem deutſchen Feſtſpiele mit Kind und Weber, und erſterer lieferte denn, eifrig dem Hofe bei ſo bedeutſamer Gelegenheit zu dienen, ſehr bald ein ſolches, „der Weinberg an der Elbe" betitelt, mit deſſen ſceniſchen Schwierigkeiten ſich Dichter und Componiſt eben vorläufig beſchäftigten, als Vitzthum vom Grafen Einſiedel die Weiſung erhielt, daß von „deutſcher Vorführung" abzuſehen ſei und nur italieniſches „Divertiſſement" und italieniſche Oper beliebt werde.

Es galt alſo kein Zaudern und Weber mußte ſich entſchließen, mitten in ſeinen organiſatoriſchen Arbeiten an der kaum 8 Monate alten deutſchen Oper, der Schöpfung des Chors, dem Einſtudiren mehrerer Opern und, von Schubert nur ſchwach unterſtützt, mit allen Direktionsgeſchäften der deutſchen und italieniſchen Oper in der Stadt und auf dem Bade beladen, den italieniſchen, kühlen und ſteifen Cantaten-Text des Herrn Abbé Celani zu componiren, wozu ihm nicht mehr als 14 Tage (vom 20. Sept. bis 5. Oct.) gegeben waren.

Das Schlimmſte dabei war, daß in dieſe Zeit, wie eben erwähnt, ſeine definitive Beſtallung als königl. Capellmeiſter fiel und er nun, nach Morlacchi's Abreiſe, den vollen Dienſt in der katholiſchen Hofkirche und bei der königlichen Tafel mit überkam, den bisher für ihn der Compoſiteur Schubert gethan hatte. Welchen Belang an Arbeitskraft der erſtere Dienſt aber in Anſpruch nahm, das geht aus der Ordnung der Kirchenmuſiken in der katholiſchen Hofkirche hervor. Dieſe fanden alle Sonn- und Feſttage früh 11 Uhr zum Hochamte, unter Mitwirkung des größten Theils der Capelle, und Nachmittags um 4 Uhr an demſelben Tage ſtatt. Außerdem war alle Sonnabend und an jedem Feſt-Vorabende Nachm. 4 Uhr Vesper und an den drei Tagen vor dem Feſte „Chriſti Himmelfahrt" früh 11 Uhr ſogenannte „Erndt-Muſik". Hierzu kam noch das geſungene muſikaliſche Miſerere von Aſchermittwoch bis Dienſtag in der Charwoche, Sonnabends Litanei und Sonntag Vesper; am Kirchenfeſte aber Completorium. Dienſt bei der katholiſchen Hofkirche und an der königl. Tafel.

Hieraus ergiebt ſich, daß die Kirchenmuſik den Dienſt eines eifrigen, einzigen Capellmeiſters weit über 150 Mal im Jahre in Anſpruch nahm.

Die ſpäter abgeſchaffte, von der Capelle geleiſtete, von dem Capellmeiſter ſelbſt dirigirte Tafelmuſik, bei der die beſten Vokal- und Inſtrumentalkräfte, unter dem Klappern der Teller und Gläſer, dem Geplauder der Tafelgenoſſen, wirken mußten, nahm die Thätigkeit weniger in Anſpruch, mußte aber, zu großer Beſchwerde der Mitwirkenden, in voller Hoftracht ausgeführt werden.

Weber begann ſeine Funktionen als Leiter der heiligen Muſik am 27. Sept. Nachm. 4 Uhr mit Direktion einer Litanei von Naumann und eines Salve Regina von Schuſter. Es iſt charakteriſtiſch für ſeine, jederzeit an den Tag gelegte, kirchlich-fromme Richtung und Geſinnung, daß er an jenem Tage, um die Funktionen im Tempeldienſte des Herrn würdig zu beginnen und als ein Reiner den Stab zur Leitung der heiligen Muſik zur Ehre Gottes zu erheben, beichtete und das Abendmahl nahm. Erſte Leitung der Kirchenmuſik

Dieſe einen weniger klaren, beſonnenen und zeitordnenden Sinn ſicher verwirrende Maſſe heterogener Thätigkeit, die ein ruhiges, künſt-

leriſches Schaffen in den kargen Muſeſtunden kaum begreiflich erſcheinen läßt, hielt Weber, obwohl er ſich oft faſt zum Tode ermattet fühlte, und in der am 1. Sept. bezogenen neuen Wohnung, welche er zum Neſte für ſein Familienglück zurecht baute, unter dem Hämmern, Hobeln, Poltern, Scheuern der Tapezirer, Tiſchler, Maler, Scheuerfrauen, aller Bequemlichkeit oft ſo weit entbehrte, daß er mehrere Nächte in der Küche ſchlafen mußte und kaum ſeinen Schreibtiſch zu placiren wußte, nicht ab, tapfer die italieniſche Cantate, welche den Titel führt: „„L'Accoglienza“ In occasione del felice Imeneo della A. J. e. R. Leopoldo di Toscana e Maria Anna di Sassonia“, anzugreifen.

Italieniſche Cantate L'Accoglienza.

Ja es gelang ihm ſogar, eine gewiſſe Begeiſterung für einige Theile derſelben zu gewinnen, da er gewohnt war, das muſikaliſche Element in einem Texte, nicht deſſen Worte und Phraſen, künſtleriſch arbeitend im Sinne zu tragen. So ſchritt die Arbeit denn raſcher und fröhlicher fort, als er ſelbſt gehofft hatte, und nachdem er die Compoſition am 22. Sept. mit einem ihm ſehr gelingenden, ſchönen Chore begrüßender Toskaner begonnen hatte, ſchrieb er ſchnell aufeinander am 24. eine Jubel-Hymne, am 25. den Schlußchor nebſt Quartett, am 27. die Recitative, am 3. October die Arien und am 5. ſchon konnte die erſte Probe ſein. Die Hauptparthien wurden mit den beſten Kräften der italieniſchen und deutſchen Oper beſetzt.

Die Hochzeit der Prinzeſſin verzögerte ſich indeß von Tag zu Tag zur Verzweiflung Weber's, der, bei der Unmöglichkeit Dresden zur Reiſe nach Prag zu verlaſſen, den Zeitpunkt der ſeinigen in gleicher Weiſe hinausſchieben mußte. Als er einſt in Pillnitz den beiden Prinzen Max und Anton am Elbufer begegnete, redete ihn der letztere an und fragte ihn in ſeiner treuherzig herablaſſenden Weiſe: „Weber, wann wird's mit der Heirath?“ und als Weber erwiederte, daß er dem bevorſtehenden Hoffeſte wegen nicht fort könne, rief Prinz Max liebenswürdig aus: „Ach Gott, dann bin ich alſo Schuld! Ei! Ei! Na es wird bald! recht bald.“ —

Verzögerung von Weber's Heirath.

Bis zum 29. Oct. verzögerte ſich die Vermählung und Weber gewann indeſſen Zeit, Köchinnen Probe kochen zu laſſen und mit dem

Feinſchmecker Baſſi zu prüfen, die Speiſekammer zu füllen, eigenhändig Kaffee und Zucker nachzuwiegen, ein umfaſſendes Regulativ für Thätigkeit und Verhalten des neu geſchaffenen Chors ſelbſt auszuarbeiten und nachſtehenden, ſeine Brautreiſe vorbereitenden Brief an Gottfried Weber zu ſchreiben:

„Dresden den 18. October 1817.

„Deinen lieben Brief vom 29. July habe ich den 21. Auguſt und geſtern auch die Kiſte mit den Sachen erhalten. Da ſah ich denn mit Schrekken, daß alle meine Familien Portraits in Stuttgart verlohren oder geſtohlen ſind.

„Meine Reiſe und Heyrath hat leider einen Aufſchub von ein paar Wochen erhalten, weil ich hier ſein muß zu den Vermählungs-Feyerlichkeiten der Prinzeß Anna Maria. Ende 8ber hoffe ich aber beſtimmt in Mainz einzutreffen.

„Schreibe mir umgehend den beſten und bei dir nächſten Gaſthof. Mit langem Aufenthalt iſts nichts, denn mein Urlaub iſt beſchränkt und die Reiſe groß.

„Ein Konzert möchte ich gern geben, ſei ſo gut es vorzubereiten. Tag der Ankunft ſchreibe ich dir dann von Mannheim aus. Mit der Berliner Vakation hat ſichs zerſchlagen, über das Alles mündlich. Dem Kunſtblatt werde ich gelegentlich was ſchikken. Zur Intendanz des Theaters gratulire ich der Stadt und condolire dir.

„Du haſt wegen einem Muſikdirector an Lecerf hier geſchrieben. Es iſt ein talentvoller, eifriger junger Mann, weiter weiß ich nichts von ihm. Weinlich giebt ſeinen Compoſitionen auch das beſte Zeugniß, das iſt alles, ob er aber als Dirigent taugt, das wiſſen wir Beide nicht. Uebung hat er in dieſem Fache noch nie gehabt. Willſt du ihn nicht nehmen, ſo kann ich dir mit gutem Gewiſſen meinen Bruder Edmund, Muſikdirector in Bern, empfehlen, der unzufrieden mit ſeiner Lage in dem ganz kunſtloſen Schweizerland iſt. Der kennt die Theaterwelt innen und außen, iſt ungemein thätig und fleißig, ein braver Componiſt und ehrlicher Kerl. Doch will ich wie geſagt, den Lecerf nicht verdrängen, von dem ich bis auf ſeine Directionsfähigkeit

nur Gutes weiß. Aber dir wird ein ſchon erfahrener Mann ſehr nöthig ſein.

„Ueber alles dieß mündlich. 1000 Dank für die Beſorgung meiner Sachen, die Auslagen werde perſönlich erſtatten.

„Das außerordentliche Glück von Meyerbeers Romualdo e Costanza in Padua wirſt du gehört haben.

„Ich freue mich unendlich darauf dich und deine liebe Guſtel zu ſehen.

„Gott erhalte Euch geſund.

Ewig Euer treuer

Weber."

Vermählung der Prinzeſſin 29. Oct. 1817. Aufführung der L'Accoglienza.

Die Vermählung der jungen ſchönen Prinzeſſin fand am 29. Oct. durch Procuration ſtatt, wobei der nachmalige König Friedrich Auguſt die Stelle des Erbprinzen von Toskana vertrat, und Abends kam Weber's italieniſche Cantate „l'Accoglienza" und Mozart's „Titus", den Vitzthum und Weber als befohlene „italieniſche" Oper ausgewählt hatten, im Theater, unter Beiſein des ganzen Hofes und eines geladenen, vornehmen Publikums, zur Aufführung. Der einfache Ideengang des Textes dieſer Feſtcantate iſt, daß erſt die Himmliſchen, nämlich Perſonifikation der Wiſſenſchaft, Kunſt, des Handels, Feldbaus ꝛc., dann aber die Einwohner von Toskana und die Stadt, mit ihren Boboli-Gärten, dem Palaſte Pitti, dem Dom, dem Arno, die Fürſtin in Florenz willkommen heißen. Von dramatiſcher Handlung war daher in dem Ganzen keine Spur und Weber daher lediglich auf die Entwickelung lyriſcher Schönheiten angewieſen. In die Ouverture hatte er die Motive der Hymne gelegt, die dem Ganzen zum Prologe dient und ſchloß ſie mit denen des brillant-kräftigen Final-Chors, was eine lebhafte Wirkung hervorbrachte. Die Cantate beginnt dann mit einem wunderbar ſchönen, vollſtimmigen Quartett der Culturgewalten, Kunſt, Ackerbau, Handel, Wiſſenſchaft, von Mad. Miksch, Frau von Biedenfeld, Benelli und Benincaſa meiſterhaft geſungen und von Violoncellen und Blasinſtrumenten begleitet, aus dem ſich Soli's entwickelten, die, genau für deren Stimmlagen geſchrieben, dieſen geſtatteten,

ihre Mittel und Kunst vollständig zur Geltung zu bringen. Nachdem diese das Ihrige gethan, erschien der Genius von Florenz (Madame Sandrini), begrüßte erst die Braut in einer glänzenden Arie und langem Recitative und gab endlich den Wolken, welche den Hintergrund der Bühne verhüllten, den Befehl, der Braut das neue Vaterland zu zeigen, wo sich diese theilten, mit brillantem decorativem Effekt Florenz erschien und Bewohner Toskana's, unter Führung eines Greises (Bassi), mit einem pompösen Chore (aus A dur), dem National-Melodieen zum Grunde lagen, in den Vordergrund strömten und Heil und Segen auf die holde Ankömmlingin herabflehten. Der Chor schloß mit einem glänzenden, beglückwünschenden Allegro, bei dem Weber die ganze Kraft seines Talentes für Auffindung zündender und fortreißender harmonischer und melodischer Elemente aufgewandt hatte und es erreichte, in dem hohen Publikum allgemeinen und lauten Enthusiasmus zu entzünden, der sogar die Schranken der Convenienz bis zu lauten „Bravos!" durchbrach.

Der König sandte ihm für diese Leistung den Tag darauf, durch Vitzthum, einen Brillantring.

Weber's Thätigkeit in Bezug auf diese Vermählung sollte hiermit nicht geschlossen sein. Am Tage vor seiner, nun endlich feststehenden Abreise zu seiner eignen Hochzeit, stürmte ihm Kind in's Zimmer, rief ihm zu, der König habe nun doch noch nachträglich die Aufführung seines „Weinberg an der Elbe" verlangt und Weber müsse ihm noch, versprochener Maßen, das Lied darin componiren, das den geistreichen Text hatte:

Lied zum „Weinberg an der Elbe".

„Hold ist der Cyanenkranz in der Schnitterin Locken,
Dreht sie sich im Erntetanz oder spinnt am Rocken.
Aber schöner ist es noch, spendet Huld die Garben,
Friedrich August lebe hoch, der läßt Niemand darben!"

Dazu galt es, die Brautreise im Kopfe, alle Hände voll Geschäfte, eine Melodie, Musik finden! —

Weber's starkem Willen mußte sein Talent gehorsamen! Er versprach bis 6. Nov. die Composition zu schicken, arbeitete wahrscheinlich

im Wagen daran und vollendete sie in Prag am Vorabende seiner Hochzeit, peinvoll jede Note seiner zerstreuten Seele abringend!! Von da sandte er die Composition mit diesem Briefe an Kind:

„Prag, den 3. 9ber 1817. Nachts 1/2 12 Uhr.

„Mein herzlieber Freund!

„Einen freudigen Trost nahm ich mit in den Reisewagen, und zu meinen liebsten Pflichten gehörte es, es ja an mir nicht fehlen zu lassen. Hier folgen also die Notenblätter, welche eine mit Freuden geschaffene Melodie zu den gemüthvollen Worten meines lieben Mitvaters enthalten, und die ihn gerne und liebevoll an den erinnern möge, der in jeder Ferne ihm doch immer nahe ist. Daß ich Sie die letzten Tage in Dresden gar nicht mehr zu sehen bekommen konnte, hat mir fast wehe gethan, aber ich war so erdrückt mit Arbeit und konnte nur mit Mühe den Augenblick spät Abends nach der Probe mein nennen, wo ich Sie leider verfehlte. Daß mir dann freilich bei dem übrigens glücklichen Erfolge meiner Arbeit, was sehr wesentliches fehlte, brauche ich Ihnen wohl nicht erst zu sagen. Nun, Gott schenke dafür ein desto fröhlicher und baldiges Wiedersehen.

„Mein Bräutlein grüßt herzlichst alles was Kind heißt. Sie wühlt in den mitgebrachten Schäzzen (Ihren Gedichten) und wir lesen wechselseitig einander vor was uns gerade am lebendigsten anspricht, dessen ist viel und kommt oft.

„Herzliche Grüße dem Liederkreise (Sonnabend Abend gedacht ich Ihrer) und vor Allen den lieben Ihrigen. Gerne plauderte ich länger, aber die Augen fallen zu und der Vorabend des Hochzeitstages will seine Ruhe haben.

„Gott segne Euch alle, bleibt froh und gesund und behalte: lieb

Euren Weber.

„Die Solostimmen sind wohl am Besten die 2 Zukker, Wilhelmi oder Bergmann und Hellwig oder Mezner nach Umständen des Stückes.

Glück zu!“

Mit einem Gefühle wie der Vogel, der aus dem Käfig fliegt, rollte Weber glückſelig, obwohl die Anſtrengung bis zur Todesermattung ſpürend, zum Thore hinaus nach Prag hin. Von Station zu Station wurde ſeine Sehnſucht raſtloſer und heißer, ſo daß ſie zu völligem Fieber geworden war, als er Schlan erreichte und er krank in Prag anzukommen fürchtete. Da fliegt ihm in Schlan aus dem Poſthauſe, als ſeine Chaiſe daran rollte, — ſein Bräutchen in die Arme, die ihm mit ihrer Mutter entgegen gefahren war! — Wie hatten nun Sehnſucht und Herz Ruhe, wie raſch vergingen die 5 Stunden Fahrt bis Prag. Abreiſe zur Hochzeit 30. Oct. 1817.

Wie Weber in Prag empfangen, von ſeinen alten Freunden auf dem wichtigſten Wege ſeines Lebens umdrängt, beglückwünſcht wurde, läßt ſich ſchwer beſchreiben. Die vier Tage bis zu ſeiner Hochzeit verfloſſen ihm in ſeligem Taumel. Er, der ſo ſchwer alle irdiſchen Güter erringen mußte, hielt nun dasjenige, um das er am ſchwerſten und ausdauerndſten volle 7 Jahre lang gekämpft und gedient, das er ſich zum großen Theile ſelbſt gebildet und geſchaffen hatte, endlich wirklich und wahrhaftig im Arme.

Am 4. November, dem Namenstage der Brautleute, war die Hochzeit. Mit hohem Ernſte that Weber den wichtigen Schritt. Er beichtete mit der Braut am frühen Morgen, nahm das Abendmahl und ſchloß ſich dann noch eine Stunde allein ein. Hochzeit in Prag 4. Nov. 1817.

Doch dann trat er fröhlichen Muths unter ſeine Freunde, fuhr um Mittag mit dem, Tags vorher erworbenen, ſchönen Schmuck und Shawl, zu ſeiner zierlichen Braut, die ihm, wie ein Nymphchen, in weiß und blau gekleidet, entgegen hüpfte. Die Trauzeugen, Banquier Kleinwächter und Dr. Jungh, der Brautführer, Herr Bomſel, und die Brautjungfer, Fräul. Rieſer, holten ſie ab und um 1 Uhr gab in der St. Heinrichskirche der Pater de Very die Liebenden, unter der Theilnahme einer außerordentlich großen Anzahl angeſehener Bewohner Prags, zu einem Bunde zuſammen, der zu den glücklichſten gehört hat, die jemals geſchloſſen worden ſind. Wie ernſt und edel Weber ſeine neuen Pflichten antrat, davon iſt die kurze Notiz Zeuge, mit der er den wichtigen Tag in ſeinem Tagebuche bezeichnet. Er ſchreibt: „Gott ſegne

den Bund, der meine geliebte Lina zu meiner treuen Lebensgefährtin macht und gebe mir Kraft und Fähigkeit, sie so glücklich und froh zu machen, als mein Herz es innig wünscht. Er leite mich in Thun und Lassen nach seiner Gnade!"

Als nach der Traurede von der Orgel der Kirche herab, im gewaltigen Chor vierstimmiger Gesang, von seinem ganzen ehemaligen Opernpersonale ausgeführt, herabbrauste, kniete der Meister der Töne, wie niedergedrückt von den Fluthen, die er sonst zu beherrschen gewohnt war, mit seiner Braut nieder, bis der Gesang verhallte. Es war ein ergreifender Moment. Nach heiterem Mahl bei Dr. Jungh reiste das Paar am 5. November, in Begleitung der Mutter der Braut, über Eger, Berneck, Baireuth, Bamberg, Würzburg, Heidelberg, blos in Baireuth, Bamberg und Heidelberg Nachtquartier machend, bis Mannheim, wo sie am 14. Nov. Mittags ankamen. Eine selten starke, ununterbrochene Tour für eine Hochzeitsreise!

Brautreise.

Hier in Mannheim begrüßte Lina, nach längerer Trennung, ihren Vater wieder, und ihre Mutter blieb bei diesem und ihrem Bruder Louis zurück. Nur nach unendlich schwerem Abschiede, trennte sich die bejahrte Frau von der vergötterten Tochter, den Vater sollte Caroline nicht wieder sehen.

Frau Brandt hat sich nie davon überzeugen können, daß durch Lina's Ehe mit Weber nicht deren Lebensziel verfehlt worden sei. Sie hielt das Talent ihrer Tochter so hoch, daß es ihr immer so vorkam, als stiege sie eigentlich zu Weber, dessen Werth sie nicht zu schätzen vermochte, herab, und dieser wünsche deshalb ihren Rücktritt von der Bühne, um seinen Ruhm nicht durch den seiner Frau beeinträchtigt zu sehen. Weber setzte der sonst braven Frau eine Pension von 100 Thlr. jährlich aus, die sie bis an ihren Tod bezogen hat.

Weber hatte, wie wir oben sahen, beim Entwurf seiner Reiseroute, vor Allem ein Wiedersehen mit seinem besten und ältesten Freunde, Gottfried Weber, der vor Kurzem als Staatsprokurator nach Mainz versetzt worden war, im Auge gehabt, sodann aber auch die zu berührenden Orte so gewählt, daß, durch möglicher Weise zu gebende Concerte, ein Theil der Reisekosten gedeckt werden könnte. Darmstadt

gehörte dazu. Von Darmstadt aus schreibt er an Gänsbacher in Wien:

„ꝛc. Wie sehr erinnerte mich hier und in Darmstadt, wo ich den 15. Nov. hinging, alles an unsere Zeit und die vielen heitern schönen Tage, die wir da verlebten, und die nun da nicht mehr zu finden waren. Voll Sehnsucht, einen Theil der Trias wiederzuschauen, eilte ich nach Mainz zu Gottfried. Dieß war aber der trübste Punkt meiner Reise, denn ich kam mit dem alten Herzen voll Liebe an, und — er war nicht der Alte. Ich will nicht ungerecht sein, ich kam zu einem ungünstigen Zeitpunkte, er hatte täglich Criminalgeschäfte (Assisen), war eben ausgezogen, die Frau lag in Wochen ꝛc., kurz wir sahen uns wenig und konnten nicht warm werden. Mir scheint, daß sich Gottfried zu viele Geschäfte aufgebürdet hat, das Theater ꝛc., wodurch er dazu kommt an Nichts mehr rechten Antheil außer seinem Treiben zu nehmen und ein bischen rechthaberisch und absprechend geworden ist. Kurz es that mir unendlich wehe, ich hatte mich so sehr darauf gefreut, es war ein Hauptzweck meiner Reise gewesen. — Nun es können nicht alle gehofften Freuden in Erfüllung gehen. ꝛc."

Die Freunde lebten sich unter den Umständen wenig mit einander ein. Sechs peinliche Tage hindurch versuchten sie das alte Verhältniß herzustellen, gemeinschaftliche Spaziergänge, gemeinsames Musiciren, selbst die Heiterkeit der Kindtaufe wurde als Heilmittel angewandt, doch die Mittheilung der nach verschiedenen Richtungen hin fortgebildeten Kunst- und Lebens-Ansichten entfremdete immer mehr. Die beiden Weber schieden kühl und die alte Freundschaft hatte einen unheilbaren Riß erhalten.

Freundlich hatte Vitzthum, um Weber die Reise, durch Uebernahme eines Theils der Kosten derselben auf die Theaterkasse, erleichtern zu können, indem er zugleich Nutzen für das Theater zog, ihm Aufträge in Bezug auf Erwerbung von brauchbaren Orchester- und Bühnenmitgliedern mitgegeben. Weber war dieses Auftrages auch im Rausche der Brautreise eingedenk.

Er schrieb von Mainz aus an Vitzthum:

„Mainz, den 21. November 1817.

„Ew. Excellenz

habe ich vor allem, um Nachsicht wegen später Beantwortung Ihres geehrten Schreibens vom 2. huj., welches ich den 5. in Prag erhielt, zu bitten, ich empfing es im Augenblicke meiner Abreise von da, und seitdem ward ich keines ruhigen Augenblickes habhaft. Das Rescript enthält freilich manches nicht ganz Erwünschte, doch hoffe ich mit Ew. Excellenz, daß die Zeit Rosen bringen wird. Wenn wir nur selbst erst wüßten, wo sie wachsen. Der Mangel an braven Künstlern ist wirklich auffallend. In Prag ist ein Haufen Menschen beisammen, von denen blos auf Mlld. Schwarz, als jugendliche Heldin und Liebhaberin mit Recht zu reflectiren wäre, freilich ist sie vor der Hand noch ein Jahr gebunden. In Würzburg sehe ich eine elende, in Mannheim, Darmstadt und hier, sehr mittelmäßige Gesellschaft. Wild ist in Darmstadt engagirt, und überhaupt die Oper nicht schlecht. Mad. Krüger recht brav, aber für uns doch nicht zweckmäßig. In Mannheim war ich so frei eine sehr niedliche Oper von Ritter, der Zitterschläger für 10 # zu acquiriren. Den trefflichen Sänger Mittermayer aus München traf ich in Darmstadt, wo er nicht zum Gehör kommen konnte, und erweckte in ihm die Lust einmal nach Dresden zu kommen, das wäre eine herrliche Acquisition, eine Stimme wie Benincasa und Wild zusammen, und treffliche Methode.

„Die Beilage giebt Ew. Excellenz die verlangte Auskunft über die Lampen-Beleuchtung von Hrn. Treitschke in Wien, von dem ich einen Brief hier vorfand, der Himmel und Ew. Excellenz mögen uns dazu verhelfen.

„Ich habe eine große Sehnsucht nach Hause, und werde meine Reise beschleunigen, so viel mir möglich ist, sie war bisher sehr günstig und heiter. Mein junges Frauchen erkennt dankend Ew. Hochgeboren freundliches Andenken, und empfiehlt sich achtungsvollst. Am 4. war unser Hochzeitstag, den 5. reiste ich schon wieder ab, den 9. waren wir in Würzburg, den 11. in Mannheim, den 15. in Darm-

ſtadt, ſeit dem 19. hier. Den 24. denke ich von hier abzureiſen, und in den kurz möglichſten Abſätzen nach Hauſe zu eilen. Sollte etwas Dringendes meine Anweſenheit vor Ende November erfordern, ſo bitte ich mir es gütigſt nach Gotha poste restante anzuzeigen.

„Ich hoffe zu Gott, daß Ew. Excellenz Geſundheit ſich von den letzten gehäuften Geſchäfts-Stürmen, gänzlich wieder erholt hat, und daß meine herzlichen Wünſche für Ihr Wohl und Ihre Zufriedenheit ſich erfüllen mögen.

„Genehmigen Sie die Ausdrücke meiner unwandelbarſten Verehrung und Anhänglichkeit, und gedenken Sie auch gütigſt

Ew. Excellenz

treu ergebenem

C. M. v. Weber.“

Von Mainz kehrte Weber nach Darmſtadt zurück, wo denn durch des Ober-Appellations-Ger.-Rath Hoffmann (bei dem er wohnte) und anderer Freunde Hülfe ein Concert am 1. Dec. zu Stande kam, deſſen Ertrag ſehr mäßig (68 Gulden) war, in dem aber Weber's Vortrag ſeiner Sonate in C und die Körner'ſchen Lieder mächtig wirkten. Etwas mehr brachte ein Concert in Gießen, am 5. Dec., ein, wo Carolinen's lieblicher Vortrag der Arie der Suſanne aus Figaro die alten Profeſſoren wie die jüngſten Studenten enthuſiasmirte und ſelbſt Weber's Sonate in Schatten ſtellte, bis beide junge Gatten, durch gemeinſchaftlich geſungene komiſche Lieder zu Guitarre und Piano, den Jubel auf's Höchſte ſteigerten. Mit lebhafter Freude erinnerte ſich Weber ſtets der wenigen Tage in der liebenswürdigen Univerſitätsſtadt, wo Buchhändler Heyer, Profeſſor Snell, Sekretär Merk, Geh. Rath Ebert wetteiferten, ihm gefällig zu ſein und wo liebenswürdige Heiterkeit zu wohnen ſchien. Das Concert trug über 100 Gulden ein.

Wegen ſchlechten Wetters und rauher Jahreszeit das ſchöne Thüringen raſch durcheilend, wobei das junge Ehepaar in der Nähe von Eiſenach der zum Glück ohne Schaden vorübergehende Unfall traf, mit der Poſtchaiſe in der Nacht umgeworfen zu werden, ſtellte Weber am 9. ſeine junge Gattin ſeinem hohen Freunde, dem Herzoge von

Gotha, in Gotha vor und fand die herzlichſte Aufnahme. Er ſpielte am 11. mit dem, wie oben erzählt, auf ſeine Veranlaſſung, in Gotha angeſtellten Romberg im Hofconcert, wo die beiden trefflichen Meiſter den Herzog durch den unnachahmlichen Geiſt ihres Spiels entzückten, und fuhr ſchon am 12. nach Weimar. Die Großfürſtin empfing das junge Paar auf das Huldreichſte.

Weber bei Müllner.

So ſehr nun auch Weber's junge Gattin, die ſich jeden Augenblick mehr nach dem Herd ihrer Häuslichkeit zu ſehnen begann, zur Eile trieb, ſo durfte doch Weber, als dramatiſcher Componiſt, der noch dazu ſo eben einen Kunſtſtreit mit Müllner durchgekämpft hatte, nicht an Weißenfels vorüberfahren, ohne dieſem „Napoleon des Theaters“, wie er ſelbſt Müllner nennt, die ſchuldige Ehrfurcht zu bezeigen. Man blieb deshalb einen Tag in Weißenfels. Auch Weber empfand den Eindruck, den die Perſönlichkeit und der, weit über das Verdienſt hinausgehende, damalige Ruf des Mannes zu machen pflegte. Er lernte ihn jetzt erſt perſönlich kennen und war von der Huld, daß dieſer ihm ſeine Polemik über die Muſik zu „Yngurd“ nicht entgelten ließ, ſondern ihn freundlich aufnahm, hoch erfreut.

Das „eigene Haus“.

Leipzig wurde durchflogen und nur Rochlitzen's Caroline vorgeſtellt. Am 20. Dec. endlich betrat die junge Frau ihr Haus. Weber liebte es, freudig zu überraſchen, hatte ſie daher im Wahne gelaſſen, daß ſie viel Unordnung, viel Arbeit im „Neſtchen“ finden werde. Statt deſſen durcheilte ſie blumengeſchmückte, freundliche, elegante Zimmer, bei deren Ausſtattung, mit wahrhaft weiblicher Sorgfalt, nichts vergeſſen war, betrat eine Küche, für die der Componiſt von „Leyer und Schwert“, während er am „Freiſchützen“ ſchrieb, ſelbſt das Geräth, vom Tiſch bis zum Topf und Küchenbrett, beſorgt hatte, in der die Materialien zum Mittageſſen bereit lagen, eine freundliche Köchin ihrer Befehle harrte, einen Keller und Vorrathsraum, welche den häuslichen Sinn der jungen Frau anlachten. Mit welchen Thränen der Wonne flog die Glückliche an die Bruſt des ſeligen Glücklichmachers!! —

Die „Weihnacht“, die auf den Einzug dieſer Kinderſeelen in das eigene Neſt folgte, mußte eine ſelige Nacht ſein. Wir ſehen ſie

emſig Material ſammeln und arbeiten, ihn aber zwei koſtbare, von hohen Herren erhaltene Doſen, zu ſich ſtecken und zum nächſten Goldſchmied ſchleichen, der ihm dafür die ſchönſte ſilberne Theemaſchine auswählen läßt, nach der Caroline im Vorübergehen hingeſchielt hatte.

Kam nun hinzu, daß, wo Weber mit ſeiner Gattin bei den unzähligen Viſiten, die nun in dem formellen Dresden zu machen waren, erſchien, die bezaubernde Freundlichkeit, Beſcheidenheit und der ſprudelnde Sinn der jungen Gattin alle Herzen eroberte und ſie ihm ſomit auch eine kräftige Stütze zu werden verſprach, ſo nimmt es nicht Wunder, daß Weber, im Gefühl des Glückes ſeiner Wahl, über ſeine Gattin an Lichtenſtein ſchreiben konnte:

„ꝛc. Ich habe wohl den Werth des Glückes einſehen lernen, das der Himmel mir beſchieden hat. Ein ſtets heitrer, fröhlicher Sinn, der meine wunde Seele pflegt und aufrichtet, dieſe innige Theilnahme und Mittragen von Freud und Leid iſt mit Nichts zu vergleichen. Das Andenken an das Künſtlerleben meiner Lina iſt ſchon ſo in ihr erloſchen, daß es uns beiden oft unbegreiflich ſcheint. Die wahre Beſtimmung des Weibes in ſeiner ſchönen Häuslichkeit tritt mit ihrem vollſten Rechte hell hervor und ich hätte es nie erwartet daß meine Lina in ſo kurzer Zeit eine ſo thätige, einſichtsvolle und ſparſame Hausfrau werden würde, die Küche und Markt mit Luſt und Liebe behandelt. Dieſe innere Ruhe hat mir denn auch Geſundheit und heitern Sinn gegeben, der mich manches Bittere gern und leicht ertragen läßt und kein Tag vergeht an dem ich nicht den Entſchluß ſegnen werde, meine Lina dem Theater zu entreißen. Auch ſie gefällt ſich hier ſehr. Wir leben in einem Kreiſe geiſtvoller und guter Menſchen und haben bei gebührender Einſchränkung unſer Auskommen, und ſo wäre es wohl Unrecht nicht manches Unangenehme überſehen zu wollen, das ſich doch wohl überall findet. ꝛc.“

Und ſo durfte Weber dieß Jahr, das ihm zwei der höchſten Gewinne ſeines Lebens ziehen ließ und ihn als Menſch und Künſtler auf die Höhe deſſelben förderte, indem es ihm die Ergänzung ſeines Selbſt in der Gattin gab und den Weg zum vollen Glanz des Künſtlerruhms

durch Beginn der Freischütz-Composition öffnete, trotz alles Herben, das es auch gebracht, glücklich schließen. Ein wichtigeres Jahr hat es nicht in Weber's Leben gegeben. In der Ahnung hiervon schreibt er am 31. December Nachts in sein Tagebuch:

„Ernst, liebevoll und feyerlich das Jahr beschlossen. Gott gebe seinen Seegen weiter, wie Er ihn bisher so überaus gnädig verliehen, und mir damit die Kraft, meine gute Caroline glücklich zu machen und als ein tüchtiger Künstler der Kunst und dem Vaterlande Ehre und Nutzen zu bringen. Amen!"

Neunzehnter Abschnitt.

Die Orchester-Ordnung.

Anordnung des Orchesters vor Weber.

Zu Anfang des Jahres 1818 sehen wir Weber mit den bittern Empfindungen ringen, mit welchen eine der herbsten und unverdientesten Kränkungen, die ihm während seiner ganzen Künstlerlaufbahn zugefügt wurden, seine Seele erfüllt hatte.

Gleich bei seinen ersten Opernleitungen in Dresden, hatte er unbehaglich wahrgenommen, daß das Orchester in einer Weise angeordnet war, welche ihm eine Direktion in seinem Sinne, d. h. fortwährende Beeinflussung des Ganzen einer Operndarstellung, des Orchesters, der Sänger, des Chors und Decorationswesens ꝛc. unmöglich machte.

Das Dresdener Orchester hatte die Form eines länglichen Vierecks, das seine langen Seiten nach Parquett und Bühne kehrte. Rechts und links erstreckte es sich mit höhlenartigen, 7 Fuß hohen Vertiefungen, unter die im Proscenium angebrachten Hoflogen, von denen die rechts der König, die links die Prinzen einzunehmen pflegten. In der Vertiefung unter der Prinzenloge führte die Treppe in's Orchester herab, unter der des Königs waren die Pauken und Trompeten und

die andern, bei türkiſcher Muſik vorkommenden, Inſtrumente eingepfercht. Dieſe Inſtrumente konnten aus dieſer Höhle hervor weder zu genügender Geltung kommen, noch waren deren Spieler im Stande, den Dirigenten zu ſehen, der, mitten im Orcheſter, auf einem Podeſt vorm Clavier ſaß. Der falſche Einſatz dieſer ſtarktönenden Inſtrumente brachte daher ſehr oft die unangenehmſten Mißhelligkeiten hervor. Der Standpunkt des Dirigenten mitten im Orcheſter iſolirte denſelben vollſtändig von der Bühne, machte es unmöglich, die Sänger durch leiſe Andeutungen zu unterſtützen, oder mit dem Orcheſter den Vorgängen auf der Bühne genügend zu folgen, dem Souffleur Zeichen zu geben und in die Couliſſen zu ſehen und zu winken.

Bei der ſpecifiſch italieniſchen Oper mit ihrem kleinen, eingeſpielten Repertoire, ihrem ſchwachen Orcheſter und Perſonale, ihrem Mangel an Chören und Enſembles, und der bei ihr üblichen Leitungsform, deren ganzer Schwerpunkt im Einfluſſe des Dirigenten auf den erſten Violiniſten, und für die Geſangsleitung auf den Contrabäſſen lag, hatte dieß um ſo weniger auf ſich gehabt, als die Capellmeiſter ſich bisher meiſt lediglich mit dem rein Muſikaliſchen der Operaufführung beſchäftigt hatten, in dem das Hauptmoment der italieniſchen Oper faſt ausſchließlich lag, das ganze Sceniſche aber den Regiſſeuren allein überlaſſen geblieben war.

Für Weber, der die Geſammtheit der dramatiſchen und muſikaliſchen Erſcheinung der Oper an den Wink ſeines Kopfes, den Blick ſeines Auges, die Bewegung ſeines Taktſtockes band, war dieß ein großes Hinderniß, die Aufführung der neuen Opern mit ihrem ſtärkeren Orcheſter, ihren Perſonalmaſſenentfaltungen auf der Bühne, ihrem raſcher fortſchreitenden, bewegten, handelnden, dramatiſchen Leben, ihrer detaillirten Durchbildung der Charakterzeichnungen u. ſ. w. in entſprechender Weiſe zu beherrſchen und zu beſeelen. Dieſer Tendenz widerſtrebte auch die Anordnung der Inſtrumente im Orcheſter ſelbſt. Hinter dem Dirigenten ſaßen nämlich ein Contrabaſſiſt und ein Celliſt, die mit ihm aus der Partitur laſen und fortwährend durch die Bewegungen des Dirigenten am Erkennen der Noten gehindert wurden, dieſem aber verdeckte der ſtarke Ton dieſer Inſtrumente in

ſolcher Nähe am Ohr alle Subtilitäten des Orcheſtervortrags und hinderte ihn Fehler fein zu hören. Vor dem Dirigenten ſaß wieder ein Contrabaſſiſt und ein Celliſt, ſo daß er ganz vom Klange dieſer ſtarken Inſtrumente umgeben war. Der dritte Contrabaß war in der Ecke des Orcheſters, an der Königsloge, poſtirt. War, bei vollem Orcheſter, ein vierter Contrabaß nöthig, ſo wurde für dieſen ein Stückchen vom Parquett abgetheilt. Rechts vom Dirigenten ſaß der erſte und zweite Violiniſt am ſelben Pulte, vor demſelben zwei Bratſchiſten und links von dieſen wieder vier erſte und vier zweite Violinen. Mitten zwiſchen dem Streichquartett, vorn an der Bühne an, ſaßen je ein Alt-, Tenor- und Baßpoſauniſt, welche die Streichmuſik nicht allein ungemein beläſtigten, ſondern auch deren Klangwirkung ſehr beeinträchtigten. Links vom Dirigenten ſaßen zunächſt zwei Flötiſten und zwei Oboiſten, dann kamen zwei Clarinettiſten und zwei Fagottiſten, und endlich zwei Horniſten und zwei Trompeter. Waren vier Hörner nöthig, ſo wurden die Trompeter in die Höhle unter der königlichen Loge verbannt.

Nachdem Weber volle acht Monate lang dieſe Orcheſteranordnung ſtudirt und von ihrer Unzweckmäßigkeit, beſonders für die Ziele der deutſchen Oper, vollſtändige Ueberzeugung gewonnen hatte, beſchloß er dieſelbe, was mit leichter Mühe und ohne Koſten möglich war, in rationeller Weiſe umzugeſtalten. Er ſollte mit Schmerz und Kränkung erfahren, was es damals hieß, in Dresden bei einem Hofinſtitute an hergebrachte, zur Gewohnheit gewordene, wenn auch noch ſo unzweckmäßige Formen, zu taſten, wenn man das Recht dazu nicht durch ganz beſondern Stand der Gnade verliehen erhalten hatte.

Weber's Orcheſter-Ordnung.

Die feſtliche Vorführung der italieniſchen Cantate „L'Accoglienza“ und des Mozart'ſchen „Titus“ bot Gelegenheit, die gewünſchten Abänderungen unter dem Schilde ablenkender Stimmungen einzuführen. Weber ſchob, beim Einſtudiren dieſer Werke, ſein Pult bis unmittelbar hinter den Souffleurkaſten vor, ſo daß er an dieſen klopfen und in den Proben mit deſſen Inſaſſen ſprechen konnte. Hinter ſich und rechts vor ſich ſetzte er die erſte und zweite Violine, dann reihte er an die Wand des Parquetts die Bratſchen, Cellos und Contrabäſſe. Die

Posaunen wurden mitten unter die Blasinstrumente gesetzt, so daß rechts vom Dirigenten jetzt nur noch Streichinstrumente, und zwar die maßgebenden Violinen, die ihn nicht betäubten, ganz in seiner Nähe und so recht zur Hand, links nur Blasinstrumente postirt waren. Durch das Vorrücken des Dirigentenpultes war der Dirigent auch in das Sehfeld der in der Vertiefung unter der Königsloge sitzenden Musiker gekommen. Die Anordnung, die zugleich den praktischen Musiker, guten Orchesterleiter und Dirigenten von umfassendem Blick bekundete, bewährte sich vortrefflich und ist später, bis zum Neubaue des Theaters, fast unverändert beibehalten worden.

Der klugen Berechnung Weber's und Vitzthum's gemäß, hatte man in der That, bei der Zerstreuung des Festspiels, weder von Seiten des Hofes noch des Publikums, die abgeänderte Anordnung des Orchesters bemerkt, als aber Weber dieselbe bei Aufführung von Spontini's „Vestalin" wiederholte, fand sich der König selbst durch das veränderte Ansehen des Orchesters auf's Unangenehmste berührt, wozu noch der Umstand beitrug, daß, bei Weber's Orchesteranordnung, auch die Posaunen in die Nähe der königlichen Loge gekommen waren, deren häufiger Gebrauch in der „Vestalin" das Ohr des Königs verletzt hatte.

Der König setzte Vitzthum sofort hierüber zur Rede, hätte aber vielleicht die Sache, nachdem dieser ihm die Gründe für die Abänderung in Kürze dargelegt hatte, auf sich beruhen lassen, wie es schon früher bei ähnlichen Gelegenheiten der Fall gewesen war, wo die hochbegünstigten, italienischen Capellmeister Paër und Morlacchi Abänderungen der Orchester-Ordnung getroffen hatten, wenn nicht eine, vom Buchstaben C. (Frl. a. d. Winkel) herrührende Besprechung der Aufführung der „Vestalin" in der Abendzeitung, die Neuerung beschwerend angegriffen und die ältere Anordnung gepriesen, Weber aber, zu hitzig, sich nicht veranlaßt gefunden hätte, eine geharnischte Entgegnung hierauf in Nr. 23 desselben Blattes zu rücken, die Stellen wie die nachfolgenden enthält:

„ꝛc. Die Bänke dicht hinter dem Orchester sind in allen Theatern

am übelſten berathen; aber eine Kunſtanſtalt kann keine ſo höflichen Rückſichten wie ein Geſellſchaftszirkel beobachten.

„Hält der Buchſtabe C. es vielleicht für beſſer, wenn die Trompeten und die türkiſche Muſik ſo unter den Logen verſteckt ſind, daß ſie weder ſehen noch hören? und immer außer dem Takte ſein müſſen; wie ich oft gehört habe? Sollen die ſehr bedeutenden Violoncell-Figuren, auf deren Wirkung Spontini ſo viel hält, ferner auch blos von einem Violoncell geſpielt werden, das mühſam unter und über dem Arm des Dirigenten ſich ängſtlich durchwinden muß, um ſeine Noten zu erhaſchen?

„Die Zeiten ſind vorbei, wo der Baß einer italieniſchen Oper ſo friedlich 8—10 Takte auf dieſelbe Note gelagert — und durch unzählige Proben faſt auswendig gelernt war, daß er gefahrlos aus der Partitur geſpielt werden konnte. Ueberhaupt der am Clavier Sitzende nur ſein höflicher Blattumwender war und das Meiſte dem Primo Violino überlaſſen blieb. Das Alles geht bei den Muſiken unſrer Zeit nicht mehr oder höchſt unſicher. In Deutſchland und Frankreich nirgends mehr, nur noch in Italien kaum! — ꝛc.“

Der gereizte Ton dieſer Entgegnung und beſonders die vermeintliche Verunglimpfung des guten Alten, Wohlhergebrachten, und der mit dem Andenken an alle Glorie des ſächſiſchen Hofes ſo eng verwachſenen Form der italieniſchen Oper, brachte die ganze Partei derſelben gegen Weber auf. Graf Einſiedel ſprach ſich entrüſtet aus und am 21. Januar erhielt Weber durch den, in größter Beſtürzung zu ihm kommenden Grafen Vitzthum, die dieſem eben zugegangene ſtrenge Ordre:

Befehl, die alte Orcheſterordnung herzuſtellen.

„Das Orcheſter hat künftig auf alle Fälle wieder die Stellung zu erhalten, wie ſolches bisher gewöhnlich geweſen.“

Auf Veranlaſſung Vitzthum's, der eben ſo tief wie Weber von dieſem harten, beide Männer vor dem Publikum bloßſtellenden, beider Autorität bei ihren Untergebenen ſchwer beeinträchtigenden Befehle bewegt war, ſchrieb Weber an den Grafen nachſtehenden Brief, aus dem der Sachverhalt nach allen Seiten hin auf's Klarſte hervorgeht:

„Den 21. Jan. 1818.

Weber's Motivirung seine Maßnahmen.

„Eure Hochgeboren

haben mir unter dem 21. Januar den gemeſſenen Befehl Sr. Königl. Majeſtät zukommen laſſen,

daß das Orcheſter künftig nur in der Art geſtellt werden ſoll, wie ſolches ſeither gewöhnlich geweſen.

„Ich kann Ew. Excellenz nicht bergen, daß der Empfang dieſes Befehls einen der bitterſten Augenblicke meines Lebens herbeigeführt hat.

„Ew. Hochgeboren werden ſich während meiner Dienſtzeit überzeugt haben, daß ich nicht zu denen gehöre, die blos aus Sucht etwas anders als ihre Vorgänger zu machen, neue Einrichtungen treffen, ſondern daß nur feſte, auf langjährige Erfahrung und Beobachtung geſtützte Ueberzeugung des Beſſeren und Zweckmäßigeren meine Anordnungen trifft, die auch, wie es ſich gebührt, auf vorhergehendem Einverſtändniß meines verehrten Chefs beruhen. Der Erfolg hatte bisher meine Anordnungen gekrönt, und ich war ſo glücklich, hoffen zu dürfen, daß Se. Majeſtät ſowohl mit den bisherigen Aufführungen der deutſchen Opern, als der Oper Titus und der von mir componirten Cantate nicht unzufrieden geweſen wären.

„Wie unendlich ſchmerzhaft muß es mir, der zu dieſem Behufe alle ſeine Kräfte und Zeit dem königl. Dienſte widmete, daher ſeyn einen Befehl zu erhalten, der einen Theil meines Strebens mißbilligt und die Ausſicht meines Wirkungskreiſes beſchränkt. Einen Befehl, der um ſo doppelt kränkend iſt, da vorher kein Kapellmeiſter in Anordnungen dieſer Art gehindert geweſen, wie ich mich auf die von den Kapellmeiſtern Paër und Morlacchi in Theater und Kirche gemachten Veränderungen beziehen kann. Der mich um ſo tiefer verwunden muß, da Se. Majeſtät Höchſtſelbſt die Aufführung gehört und überhaupt keine ſo totale Umwälzung des Ganzen vorhanden war. Meine tief verletzte Autorität bei den Mitgliedern der königl. Kapelle ungerechnet, auf die ein ſo laut gegebener Beweis der Allerhöchſten Unzufriedenheit, welche zu vermeiden unſer ſchönſtes Streben ſeyn muß, den nachtheiligſten Einfluß haben wird, kann ich gleich hoffen, die dem Menſchen und Künſtler gebührende Achtung mir ſelbſt verwahren zu

können. Die höchſt verderbliche Ueberzeugung der wenigen Unzufriedenen nicht zu erwähnen, daß es nun ferner wohl ein Leichtes ſey, alles durch mich Veranlaßte rückgängig zu machen. Es liegt außer meiner Denkungs- und Handlungsweiſe den Ankläger zu machen. Ew. Hochgeboren werden ja wohl die kennen, die nur ſich und nicht die Kunſt lieben.

„Ich nehme mir die Freiheit Ew. Hochgeboren hier nochmals in Kürze die Gründe vorzutragen die mich beſtimmten dem Orcheſter in der deutſchen Oper eine etwas veränderte Stellung zu geben, welche Gründe ſich natürlich auf alle Muſikleitungen erſtrecken.

„Der Director iſt der Mittelpunkt und die wirkende Seele des Ganzen, von dem alle Effekte ausgehen und geleitet werden. Daher gehört ihm die Mitte zwiſchen Orcheſter und Sänger, um von allen Theilen gleich gut geſehen zu werden, alle eben ſo überſehen zu können. Hier iſt er im Stande mit der kleinſten Hülfeleiſtung, dem unmerklichſten Winke die Sänger zu unterſtützen. Denn der auswendig Singende, jedem ſceniſchen Zufall Bloßgegebene bedarf deſſen hauptſächlich und allein, das Orcheſter hat zu folgen, und nicht allein etwas ſeyn zu wollen.

„Dem Director zur Rechten zunächſt ſitzt der Violiniſt, der ſeine Winke auffaßt und fortführt.

„Hinter ihm die Bäſſe die aus ihrer eigenen Stimme mit Sicherheit und übereinſtimmender Streich- und Vortrags-Art ſpielen können gleich der Violine.

„Die Gewohnheit aus der Partitur zu ſpielen ging mit der älteren leichten Schreibart der Bäſſe Hand in Hand. Die jetzigen figurirten Bäſſe machen dieſes mit Präziſion faſt unmöglich, wie jeder Baßſpieler bezeugen muß und klar in der Natur der Sache liegt.

„Das öftere Umwenden und die bloße Aufmerkſamkeit des Directors darauf unerwähnt.

„Doch möchte das Alles noch angehen bei Opern mit einem gewöhnlich beſetzten Orcheſter, wo der Raum im königl. Theater ausreichend iſt. Sind aber wie in der Veſtalin, Cortez, Eliſabetha u. ſ. w. vier Hörner, drei Poſaunen, zwei Trompeten und türkiſche Muſik

nothwendig, dann mußten unter die herrſchaftliche Loge zur Linken, in einen kaum mannshohen Winkel, die Pauken, Trompeten und türkiſche Muſik, dicht hinter einander gedrängt werden, wo ſie von dem übrigen Orcheſter ganz abgeſondert, weder daſſelbe hören noch den Director ſehen konnten. Daher das ſtete Verwirrungbringen derſelben im Cortez und der Veſtalin, wie ich oft gehört und die Herren Polledro, Morlacchi, Schubert u. ſ. w. mir oft geklagt haben.

„Da das Orcheſter Breite genug hat, ſo ſetzte ich fünf Blasinſtrumente in eine Reihe ſtatt der ſonſtigen vier, hierdurch gewann ich Raum die Trompeten an ihrem gewöhnlichen Platze zu laſſen, und die türkiſche Muſik neben die Pauken zu bringen. Den Erfolg hat die Präziſion bewieſen für die, auf andere Weiſe, ich in der Oper Eliſabetha auf keinen Fall einſtehen kann. Die Poſaunen blieben auf demſelben Flügel wie ehedem, nur, da die Violinen beiſammen ſitzen müſſen, mit dem Rücken ans Parterre gelehnt, ſtatt ſonſt an das Theater. Ich muß um Verzeihung bitten, wenn die Reichhaltigkeit und Wichtigkeit meines Gegenſtandes mich ins Weitläufige führte. Aber es iſt meiner Pflicht gemäß, das, was ich aus reiner Ueberzeugung für das Wahre und Beſte halte zu vertheidigen und mit Gründen zu belegen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß es meine Schuldigkeit iſt, dem Allerhöchſten Befehle zu Willen die Oper Eliſabetha zu dirigiren, ich erſuche aber Ew. Hochgeboren dringendſt und gehorſamſt dieſe meine unterthänige Vorſtellung Sr. Majeſtät zu Füßen zu legen, indem ich mich zugleich verwahre wenn bei den mit türkiſcher Muſik, Trompeten u. ſ. w. begleiteten Stellen nicht die Präziſion ſeyn ſollte, die ein ſo erhabener Kenner als unſer allergnädigſter Monarch iſt, zu fordern und zu erwarten hat.

„Zugleich bitte ich Sr. Königl. Majeſtät die ehrfurchtsvollſte Bitte vorzulegen mir zur Wiederherſtellung meines durch dieſe gewiß unverſchuldet erlittene Kränkung erſchütterten Directorialanſehens vor den Augen des ganzen Publikums — allergnädigſt zu erlauben, wenigſtens in Opern mit ſo ganz großem Orcheſter daſſelbe auf meine Weiſe ordnen zu dürfen. Se. Majeſtät ſind zu gnädig und gerecht als daß Allerhöchſt Sie auch nur zufrieden mit einem Manne ſeyn könnten,

der gegen seine Ueberzeugung handeln wollte, und dadurch die nothwendige Freiheit und Eifer zur Leitung des Ganzen in sich gestört fühlen müßte, ansonst ich lieber, so schmerzlich es mir auch fallen würde, unterthänigst darum ersuchen müßte, mich gänzlich von der Leitung italienischer Opern zu dispensiren. ꝛc. ꝛc."

Diesen Brief legte Vitzthum einer, noch vom selben Tage (21. Jan.) datirten, höchst eindringlichen, an den König selbst gerichteten Vorstellung zum Grunde. In derselben führt er, nach Angabe der Motive, die Weber und ihn zu der Maßnahme der Umgestaltung des Orchesters geleitet hätten, an, daß durchaus keine bestimmte Vorschrift für die Anordnung des Orchesters vorhanden und der Vorfall nicht ohne Vorgang sei. Paër habe den Flügel in ein tafelförmiges Piano verwandelt und die Violen anders gesetzt, Morlacchi sogar, ohne Vorwissen des Königs, die Orchester-Anordnung mehr als Weber geändert, indem er die Violinen, die sonst theils nach dem Theater, theils nach dem Publikum gesessen, quer aufgestellt, die Contrabässe und Celli, von den Enden des Orchesters, in dessen Mitte verpflanzt und sogar in der Kirche die Placirung der Instrumente geändert habe.

Schließlich bittet er den König, die Anordnung zurückzunehmen, damit er und Weber nicht blosgestellt würden (Morlacchi könne das Orchester ja in den von ihm geleiteten Opern stellen wie er wolle), und um direkt an ihn zu erlassenden, Allerhöchsten Bescheid.

Diese Vorstellung überreichte er dem Grafen Einsiedel, durch dessen Hände nun einmal der einzige Weg zum König ging, mit einem Briefe, der ein Musterbild männlich freimüthiger, geistvoller Rede ist. Vitzthum bittet darin den Grafen Einsiedel, um der ihm anvertrauten Kunstanstalt willen, sein Ansehen zu stützen und sein Gesuch beim König zu bevorworten, indem er schließt:

„ꝛc. Denn wahrlich nur das Bewußtsein einer selbstständigen Wirksamkeit und ungekränkten Ehrgefühles kann es einem gesetzten an Beschäftigung mit ernsten Dingen gewöhnten Manne, einem Manne von Herz und Sinn, einem durch Geburt und übrige Verhältnisse zu Ansprüchen auf innere und äußere Würdigung berechtigten Manne allenfalls erträglich machen, ein Werk zu leiten, welches in seinen

Zwecken meiſt ſo frivol, in ſeinen Mitteln oft ſo läppiſch iſt, welches ein tägliches, kleinliches, leeres und doch raſtloſes Umtreiben mit einem Haufen Menſchen erfordert, die entweder auf ihre vermeinten oder wahren Talente und Leiſtungen zwar durchgehends ſehr eitel, in der Mehrzahl aber höchſt ungebildet, leidenſchaftlich, egoiſtiſch und charakterlos, die übrigen aber wirklich nur ganz gemeine Handwerker und Tagelöhner ſind. ꝛc.“

Der gerade Styl dieſer Zuſchrift hat Einſiedel, der in jeder freien Meinungsäußerung, deren Redeton nicht genau in den genehmigten Diapaſon der „Unmaßgeblichkeit“ und „Unzielſetzlichkeit“ ſtimmte, Auflehnung und Reſpektsverletzung ſah, und dem es nie gelang, ſich zu der Idee zu erheben, daß ein gebildeter Mann mit einem andern, der zufällig ſein Vorgeſetzter iſt, ohne Rückhalt ſprechen könne, wahrſcheinlich vollends gegen die Sache verſtimmt, ja Vitzthum iſt immer der Anſicht geweſen, daß ſeine Eingabe nie in die Hände des Königs gekommen ſei.

Wohl dem Manne, der einer guten Sache dient, wenn ein Vorgeſetzter ſo biederer Geſinnung, ſo redlich auf die Zwecke gerichteten Willens ſeinem Rufe nach Recht und Beiſtand ſtarke Stimme nach oben leiht! Mit einem ſolchen zuſammen leiden und verkannt ſein, iſt ein ſchöneres Loos, als das blinde Vertrauen der Beſchränkten, oder der am „Schielen nach Oben“ oder am „Aktenſtaub-Blödſinn“ Leidenden zu beſitzen! — —

Der Befehl bleibt in Kraft.

Noch an demſelben Tage gelangte der Beſcheid an Vitzthum, daß bei Aufführung der demnächſt zu gebenden Roſſini'ſchen Oper „Eliſabetha“ das Orcheſter wieder die alte Anordnung zu zeigen habe!

Schwergekränkt, gebeugt und verbitterten Gemüths hatten die Beiden Nichts zu thun, als zu gehorchen. Als aber am nächſten Tage (22. Jan.) der Befehl im Probeſaale publizirt wurde und die, welche ſich compromittirt und in den Augen ihres Perſonals herabgeſetzt meinten, ſich von dieſem, das ſich von der Trefflichkeit der neuen Anordnung vollſtändig überzeugt hatte, mit den Kundgebungen innigſter Verehrung umdrängt ſahen, und ſelbſt im Munde dieſer ſubalternen Hofdiener, die ſo ſehr an das Liſpeln gewöhnt waren, die Mißbilligung

der Maßnahmen hie und da Ausdruck fand, da war es den beiden Männern vergönnt, den Honig aus der Giftblume dieser Kränkung in Gestalt der Ueberzeugung zu saugen, daß Obere sich im Spenden ihres Vertrauens täuschen können, daß es der Untergebene aber untrüglich nur zu dem Tüchtigen und Echten hegt.

Das Freundschaftsband zwischen Weber und seinem trefflichen Chef schloß sich in dieser bösen Zeit fester als je zuvor. Er pflegte von ihm zu behaupten, daß, wenn Vitzthum 1815 an Einsiedel's Stelle dem König zur Seite gestanden hätte, Sachsen sicher geblieben wäre, was es war. Weber schreibt in diesen Tagen an Rochlitz:

„ꝛc. Es ist wahr, daß in dieser Zeit viel zusammen gekommen, ja zum Theil noch beisammen ist, aber ich habe mir fest vorgenommen so leicht wie möglich über alles wegzusehen, und mich immer mehr in meiner Ueberzeugung zu halten, unbekümmert ob ich eine Sprosse höher oder tiefer in der Gnade stehe, wenn ich nur weiß daß ich vermöge meines Willens die oberste verdiene. ꝛc."

Es konnte damals in Dresden nicht fehlen, daß mehr oder weniger entstellte Berichte über den Eindruck, den die Anordnung gemacht hatte, zu den Ohren des Ministers gelangten, ja es ist höchst wahrscheinlich, daß Arthur von Nordstern ein ernstes Wort mit ihm darüber gesprochen hat. Der Minister hatte, im Gefühl seiner Unsicherheit in dieser Richtung, große Sorge davor, im Publikum ungeschickt zu erscheinen, und da sein Verhalten in dieser Sache nicht anders als so bezeichnet werden konnte, so suchte er, ohne indeß dabei seinen Blick von „Oben" abzulenken, Weber, so viel es ging, zu begütigen, versicherte ihn mehrfach der Zufriedenheit des Königs mit seinen Leistungen, ja deutete ihm sogar an, daß es kaum übel vermerkt werden dürfte, wenn er in deutschen Opern einen Theil seiner Orchester-Anordnung beibehalten würde. Weber wollte zornig dieses Anmuthen Anfangs völlig zurückweisen, Vitzthum aber rieth ihm besonnen, um der guten Sache willen, darauf einzugehen, stückweis das Gute zum Vorschein zu bringen, bis sie das Ganze hätten, ohne es zu bemerken. Diesem Rathe und einem 1820 ausgesprochenen Wunsche der Königin, dankte das Orchester die endliche Einführung der Weber'schen Anordnung,

die später auch selbst Morlacchi gelten ließ und auch in der italienischen Oper zum größten Theile beibehielt.

Trotzdem war Weber's Mißmuth über diese so öffentliche, so blosstellende Desavouirung seiner Anordnungen im Amte, die, ohne seine große Begabung dafür sich Autorität durch das Gewicht seiner Persönlichkeit zu verschaffen, ganz dazu geeignet gewesen wäre, sein dienstliches Ansehen völlig zu untergraben, so gerecht, daß die öffentliche Meinung sich entschieden auf seine Seite stellte. Vitzthum wurde dadurch veranlaßt, vielleicht früher als gut, dem Drange seines Herzens nachzugeben und den Versuch zu machen, auf Weber einen so leuchtenden Strahl höchster Huld herabzuleiten, daß ihm in jeder Beziehung dadurch Genugthuung zu Theil würde.

Die Verleihung des Verdienstordens an Weber beantragt.

An Orden knüpften sich vor funfzig Jahren noch andere Ideen der Auszeichnung, als heut zu Tage. Es war selten, daß sie ohne ein wirkliches oder eingebildetes Verdienst, als bloße Convenienzgeschenke, verliehen wurden. Es war auch des Edeln würdig, auf solche Auszeichnung Werth zu legen. Vitzthum hielt die Verleihung des Ritterkreuzes von dem 1815, zur Erinnerung an die Rückkehr des Königs, gestifteten Civil-Verdienst-Orden für die geeignetste Erscheinung dieses Strahls der Huld und beantragte dieselbe durch Bericht vom 9. April an den Grafen Einsiedel. In diesem Berichte, einer schönen Emanation der Denkweise des edeln Vorstandes einer Kunstanstalt, eines für das Gute und Rechte, für die Anerkennung der bedeutenden Leistung, gleichviel ob sie blos dem kleinen, engern Vaterlande oder der Welt zu Gute kam, begeisterten Mannes, eines Chefs, der rüstig das Schild über den ungerecht bedrückten Untergebenen hält, eines klaren Erkenners der wahren Ehre der Regierungen, eines Ehren- und Edelmanns im besten Sinne des Wortes, sagt Vitzthum:

„Weber habe, ganz abgesehen von seinem allgemeinen Verdienste um die Kunst, die Vermählungscantate componirt; um der Verherrlichung der Hochzeit der Prinzessin Maria Anna willen, die eigene aufgeschoben, Morlacchi's Dienst seit lange übertragen, die deutsche Oper zur Zufriedenheit geschaffen, eine herrliche Messe componirt und statt der Belohnungen nur Kränkungen und mehr Beschränkung als

je ein anderer Capellmeiſter erfahren. Ein gewöhnliches Geſchenk ſei nicht geeignet, den Mißmuth, den dieß in dem ausgezeichneten Manne erzeugt habe, zu beſeitigen, und da ihm ein Ehrengeſchenk, wie ein Souvenir mit der allerhöchſten Namensſchiffre, nach der Verfaſſung nicht zu Theil werden könne, ſo bleibe nur übrig, ihm den Orden zu verleihen. Graſſi habe ihn ſchon früher erhalten, Vorgänge in andern Staaten von Decorationsverleihungen an Künſtler ſeien vorhanden. Es könne dem Könige nicht gleichgültig ſein, Diener kennen zu lernen, die mehr von Ehrgefühl als Eigennutz geleitet würden und die mehr Werth auf des Königs Orden legten, als auf jede, nur ökonomiſche Vortheile gewährende Gnadenbezeugung.

„Er fühle daß ſein Vorſchlag abweichend von den hieſigen Formen ſei, wiſſe aber, daß jedes Mitglied der Kunſtanſtalten Sachſens ſich durch Weber's Decorirung mit geehrt fühlen werde, und ſchließt endlich:

„Und dann ſtrahlt doch gewiß der größte Theil der öffentlichen Auszeichnungen, die die Regierung den Künſten und ihren Pflegern wiederfahren läßt, unmittelbar auf dieſelbe zurück, da die Regierungen aller Zeiten und Nationen einen beſondern Ruhm darin gefunden haben, als ehrende Beſchützer der Künſte und Wiſſenſchaften anerkannt zu werden.“

Der Orden wird abgeſchlagen. Motive dazu.

Es ſchien Einſiedel, wie er gegen den Grafen hierauf äußerte, überhaupt unthunlich, Weber einen Orden zu verleihen, da er erſt $1^1/_4$ Jahr Sachſen gedient hatte, aber auch unter andern Verhältniſſen kaum möglich, den Componiſten von Liedern und Cantaten damit zu begnadigen, die Siege über des Königs Verbündete feierten, am wenigſten aber könne ihm eine Decoration gegeben werden, die zur Erinnerung an den Schluß derjenigen Leidenszeit des Fürſten, welche eine Folge jener Siege geweſen ſei, geſtiftet worden wäre.

Er ſchreibt am 12. April an Vitzthum:

„Ich habe geſtern den von Ew. Hochgeboren mir wiederholten Wunſch, daß der Capellmſtr. v. Weber mit dem Orden begnadigt werde, S. M. dem Könige vorgetragen, jedoch ohne Erfolg, worauf

ich auch bereits vorbereitet war. Ihre Maj. haben den Oberſthofmeiſter v. Gablenz beauftragt, einen Ring auszuſuchen und allerhöchſt Ihnen vorzulegen. Ich zweifle nicht, daß der H. von W. nicht verkennen werden, daß es die Abſicht des Königs ſei, ihm zu beweiſen, daß er ſein Talent und ſeinen Eifer ſchätzt. ꝛc."

Dem Grafen konnte nicht verborgen ſein, daß, wie auch Bitzthum erwähnt hatte, ein bloßes Geſchenk, deſſen Exiſtenz nur in den kleinſten Kreiſen bekannt werden konnte, nicht im Stande war, Weber öffentliche Genugthuung für öffentliche Kränkung zu gewähren.

Den Ring erhielt Weber „für Compoſition ſeiner Meſſe" (Nr. 1) auf die wir ſogleich zurückkommen.

Bitzthum fordert ſeine Entlaſſung.

Am 24. Mai kam Bitzthum, „weil ihm in ſeinen Leitungen nicht der gehörige Rückhalt gewährt, von ihm vorgeſchlagene Maßregeln nicht getroffen wurden," um ſeine Enthebung von der Direktion des Theaters ein, die ihm indeß nicht gewährt wurde. In dieſer Zeit der Kränkungen und Aergerniſſe finden wir Weber, vom 4. Januar bis 1. März, mit einem ſeiner bedeutſamſten Werke, der großen Meſſe aus Es-dur, beſchäftigt.

Weber's Abſtraktionsvermögen.

Weber verſtand die bedeutſame Kunſt, ohne die kein Menſch jemals zum großen Manne geworden iſt, mit der Thür ſeines Arbeitszimmers auch die Laſt der Welt von ſeinem Seelenleben abzuſchließen. Ja, er beſaß ſogar eine ſolche „Arbeitszimmerthür" im eigenen Gehirn, die ſich von ſelbſt ſchloß, ſobald er mit ſeinem Genius Zwieſprache zu halten begann. Im Augenblicke, wo er faktiſch oder im Geiſte Notenpapier vor ſich auflegte und das, was ihm der Genius ſang, zu fixiren begann, war alle ſeeliſche und leibliche Noth, aller Kummer, ja ſelbſt der zudringlichſte dieſer fatalen Quälgeiſter, der Aerger, vergeſſen. Darum ſehen wir ſpäter ſelbſt aus den Tagen ſchmerzlichſten Leidens, wo jeden Augenblick der Puls ſtill zu ſtehen drohte, ſeine lebensfriſcheſten Melodien erblühn, und hier, in unſerm Falle, dem Miſère der kleinlichen Zänkereien und Aergerniſſe eine ſeiner großartigſten, und die vom Irdiſchen am meiſten losgehobene aller ſeiner Schöpfungen entſteigen.

Große Messe Nr. I. Es-dur.

Webers Genius hatte in seinem innersten Wesen eben so wenig eigentliche Tendenz für die geistliche, als für Kammermusik. Das Grundelement seiner schöpferischen Begabung, das fortreißende Feuer, der rhythmische Schwung, die Kraft sich die Stimmungen, die das Tonwerk verlangte, gleichsam aus dem Hörer heraus unwiderstehlich zu schaffen, die ihn recht eigentlich zum dramatischen Componisten stempelten, konnten da nur zur sekundären Geltung gelangen, wo es darauf ankam, auf Grund vorausgesetzter Stimmungen, in ruhiger, abstrakt-musikalischer Contemplation ein Kunstwerk aufzubauen.

Weber war ein zu feiner und kritischer Kopf, um dieß nicht selbst zu erkennen, und dem zu Folge dem zu dramatisch ausgreifenden Hypogryphen mit geschickter Hand den Zügel fühlen zu lassen, wenn er an die Composition von Werken ging, die außerhalb seiner eigentlichsten Sphäre lagen. Er ist daher einerseits nie in Verstöße gegen den guten und passenden Geschmack, und gegen den Geist der Stücke, andererseits eben so wenig in banale Phrase, oder das bequeme, freundliche Melodiengeplauder gefallen, durch das sich seine Vorgänger im Amte, besonders Seidelmann und Schuster, häufig die Composition ihrer Kirchenwerke so leicht machten. Aber, während man sich der Lieblichkeit seiner Kammermusikwerke, der kraftvollen Schönheit seiner geistlichen Compositionen hingiebt, beschleicht den Hörer doch unwillkürlich oft ein Gefühl, wie fast bedauerndes Erwägen, ob diese Fülle reizender und charakteristischer Melodik, dieser Farbenglanz der harmonischen Behandlung, diese reichen, stark bewegenden Themata, die, trotz aller fleißigen Selbstbeschränkung, allenthalben auftreten, nicht lieber, und am Ende doch auch platzgemäßer, im musikalischen Drama und in dramatischen Cantaten zur Verwendung gekommen sein würden?

Weber schuf die große Messe in Es mit Mühe. Es war den Sächsischen Capellmeistern, nicht contraktmäßig, aber von Alters her durch Herkommen, zur Pflicht gemacht worden, öfter eine Messe zu schreiben, die dann Eigenthum der Katholischen Hofkirche blieb und

zu deren Veröffentlichung nur ausnahmsweise Erlaubniß ertheilt wurde.

In gewissen Kreisen pflegte man die Berufstreue der Capellmeister nach der Zahl der Messen, die sie geliefert hatten, arithmetisch festzustellen. Auch Weber sollte seiner Zeit die Bitterkeit der Facits dieser Pflicht- und Treue-Berechnungen erfahren.

Dieß war Weber nicht unbekannt, und gerade Angesichts der Kränkungen, unter denen er im Augenblicke zu leiden hatte, war ihm doppelt daran gelegen, in jeder Form zu beweisen, daß ihm jeder Zweig seiner Pflichten gleich fest ans Herz gewachsen sei. Mit Aufopferung seiner Gesundheit arbeitete er Tag und Nacht an der Messe. Je neuer die Richtung des Werkes seiner Praxis, je heterogener die Gattung der musikalischen Darlebung seinem Talente war, mit um so aufreibenderer Energie hielt er durch Reflexion den Standpunkt fest, während er seiner Schöpferkraft das Werk selbst abrang.

Um so bewundernswürdiger ist es, daß es ihm gelang, eine Messe zu schaffen, von der der gründliche und feinblickende Benelli schreiben konnte:

„Ich kenne unter den zahlreichen Messen ausgezeichneter Meister unsrer Tage kaum einige, in welchen so ausdrucksvolle Melodien, mit so eigenthümlicher und trefflicher Harmonie, so feierlicher kirchlicher Andacht, mit solchem Glanze der neuen Tonkunst, so viel bedachtsamer Ernst mit solcher feurigen Genialität verbunden wären, und auch nicht eine, welche diese, in diesen vereinigten Punkten und im Ganzen genommen, überträfen. Zwar haben unterrichtete Kunstfreunde in einigen Sätzen des Werkes, viel Künstlichkeit bemerken wollen, ich muß aber gestehen, daß ich diese Meinung keineswegs theile ꝛc."

Das „Kyrie" dieser Messe, ein im andächtigen Kirchenstyle geschriebenes, originelles Adagio in Es dur, das im „Christo" in ein Andante in As, vom Tenor mit Chor vorgetragen, übergeht, und mit der Melodie das erste Tempo schließt, wurde binnen 2 Tagen, am 4. und 5. Januar, niedergeschrieben. Dann folgte der kunst-

reichſte und gelehrteſte Theil der Meſſe das „Credo“ in As dur, das mit einem prachtvollen Tema di canto fermo im Uniſono aller Stimmen beginnt und ſich in einem dreifachen, geiſtvoll gearbeiteten Canon fortſpinnt. Wenn die Harmonie in den Verarbeitungen der Canons geſchwebt hat, kehrt ſie zum Epilog des Canto fermo zurück, was bei jedem Eintritte, durch Originalität der Erfindung und Majeſtät des Ausdrucks ungemein wirkt. Dieſer ſchöne Abſchnitt wurde am 8. Januar vollendet.

An das „Sanktus“, das in C dur für 8 reale Stimmen geſchrieben, ganz eigenthümlich erfunden und ſelbſt für die allgemeinſte Empfänglichkeit von tiefen Eindrücken iſt, ſchließt ſich das „Oſanna“ mit einer vierſtimmigen Fuge. Am 16. Januar wurden beide Sätze vollendet.

Das „Gloria in Excelſis“, ein majeſtätiſch in C dur geſchriebener Rhythmus, wurde am 21., gerade am Tage, wo Weber die ſchmerzliche Ordre erhielt, die Orcheſterordnung unangetaſtet zu laſſen, niedergeſchrieben.

Das „Benediktus“, das ſüßeſte Sopranſolo, das ſich jemals mit himmliſcher Liebe an das Menſchenherz ſchmeichelte, mit Clarinetten, Hörnern, Fagotten und Oboes begleitet, wurde Tags darauf componirt.

Welche Freiheit der Seelenthätigkeit!

Mit der originellen Compoſition des Offertorium, das für fünf weſentliche Stimmen geſchrieben iſt, von denen 4 im Chore eine andächtige Melodie in einfachen Accorden austönen, während die fünfte hohe Stimme, mit ſchönem, reich colorirtem Geſange, wie eine Lerche über dem Sonntagsgeläut eines Dörfchens, darüber ſchwebt, beſchloß Weber die ihn bis zur körperlichen Krankheit aufregende Arbeit an der großen Meſſe, die am 8. März zum erſten Male, in Gegenwart der gerade in Dresden befindlichen Conradin Kreutzer und Amadeus Wendt aufgeführt wurde. (Mit letzterm blieb Weber ſtets in angenehm künſtleriſchem Verkehr, obwohl nicht ſelten ihre Anſichten ſehr weſentlich von einander abwichen, und Wendt Webern ſogar einen „Melodienvergeuder, Muſikverſchwender ꝛc.“ nannte. „Wenn ich's nur dazu habe,“ rief Weber lachend aus, als er es hörte.) Der

warme Beifall dieſer ausgezeichneten Männer mußte Weber dafür ſchadlos halten, daß er die mit Compoſition der Meſſe angeſtrebten äußern Zwecke nicht erreichte, der Hof die Kirche bei der Aufführung nicht beſuchte, und das Ganze ſpurlos vorüber zu gehen ſchien.

Die allgemeine öffentliche Aufmerkſamkeit, die das Werk jedoch erregte, zog auch den Blick des muſikaliſch trefflich gebildeten Prinzen Anton auf ſich, der es veranlaßte, daß die Meſſe am 24. März vor dem Hofe und einem die Kirche lautlos und gedrängt füllenden Auditorium wiederholt wurde. Worauf der König Weber, den oben erwähnten verhängnißvollen „Begütigungsring“ ſchickte. Weber ſchreibt über das Ganze an Lichtenſtein am 14. Mai:

„ꝛc. — In dieſem Gewirre drängte mich noch die Nothwendigkeit, dem Könige eine Meſſe zu ſchreiben. Eine Arbeit, die ich begonnen, erfüllt von der Größe meines Gegenſtandes und im Beſtreben in dieſer Gattung nichts Gewöhnliches oder Mittelmäßiges zu liefern. Anhaltende Anſtrengung ließen mich dieſe Arbeit am 1. März vollenden, die am 8. zum erſten Male und am 24. zum zweiten Male gegeben wurde. Die allgemeine Theilnahme und Senſation, die ſie erregte, war mir ein ſchöner Lohn. — ꝛc.“

Aus dieſen bittern Monaten datiren, außer dieſer Meſſe, noch mehrere Compoſitionen, die faſt ſämmtlich, im Gegenſatze zu des Meiſters äußerer Stimmung, aus den ſonnigſten und heiterſten Regionen der Kunſt herabgeholt zu ſein ſcheinen. Von dieſen iſt ein kleiner Chor, der in Kotzebues Schauſpiel „das Dorf im Gebirge“, mit Geſängen von Weigel, zur Feier des Namenstages des Königs, am 5. März, eingelegt worden war, und die am 1. April vollendete Muſik zu einem von Theodor Hell aus dem Franzöſiſchen überſetzten Schauſpiele „das Haus Anglade“, aus dem Geſange eines Troubadours und Chören und Tänzen beſtehend, ohne Bedeutung für Webers Entwicklung. Compoſitionen des erſten Halbjahres 1818.

Zu den ſchönſten Blüthen ſeiner Liedercompoſitionen gehört ein zum Geburtstage des Prinzen Max, 15. April, geſchriebenes Ständchen „Schöne Ahnung iſt erglommen“, das jetzt noch mit anderm

Texte „Singet dem Gesang zu Ehren“ einen Glanzvortrag jedes deutschen Männergesangvereins liefert, und in der That etwas zugleich das Herz Erquickendes und süß Bestrickendes hat.

Trio für Piano, Cello und Flöte.

Dagegen liefert ein Trio für die originelle Zusammenstellung von Pianoforte, Cello und Flöte, fast in jedem Takte Beweisgründe für das, was wir oben über den Charakter an Webers Kammermusik äußerten. Dieses Werk, das lieblichste in seiner Art, das Weber geschaffen, bildet eine Art Pastoralmusik mit so entschieden durchschimmerndem lyrisch dramatischem Charakter, daß Weber sich gedrungen gefunden hat, dem dritten Satze, einem süßen „Andante espressivo“ selbst eine deutende Ueberschrift: „Schäfers Klage“ zu geben. Das Ganze schildert eine ländliche Scene mit Tanzjubel (im hüpfenden, unwiderstehlich den Hörer zum heitern Lächeln zwingenden Scherzo), Liebessehnsucht und Liebeslust, und enthält der melodiösen an das Herz und den Sinn fassenden Motive so viel, daß eine kleine komische Oper übergenug daran hätte. Jedenfalls ist es eine der zierlichsten jener Melodienperlenschnüre, die Weber, in diesen seinen kleinern Compositionen, zu knüpfen liebte. Weitaus das bedeutsamste in dieser Zeit Geschaffene, Weber's vollständige Gereiftheit zur Meisterschaft Bekundende, ist ein Musikstück, das er selbst niemals durch ein anderes an tiefer Innerlichkeit, Reinheit des Localtons und unnachahmliche deutsche Herzigkeit übertreffen sollte, es ist dieß die

Scene und Arie zum Freischütz (Nr. 3).

am 22. April vollendete Nr. 3 des Freischützen, mit ihrem so drastisch charakteristischen Bauernwalzer und der Arie des Max: „Durch die Wälder, durch die Auen“. Für welchen Deutschen bedürfte es mehr als dieser Worte, um die mit allen Jugendträumen der jetzigen Generation verwebten Melodien in jedem geistigen Ohre klingen zu lassen! — — Wer kann sich jetzt noch deutsches Seelenleben ohne den Freischütz denken? Er ist ein Theil der Natur des Volkes geworden!

An diese Arie von monumentaler Bedeutung reihen sich, gleichsam das zu ihrer Produktion mächtig in der Seele gehegte, deutsche Volksempfinden austönend, eine Anzahl der lieblichsten Volkslieder, unter denen wir nur: „Wenn ich ein Vöglein wär“, „Weine, weine nur nicht, ich will dich lieben, doch heute nur nicht“, und das „Lied

der Hirtin“ von Kind hervorheben; alle voll von reizenden, tiefgefühlenden Humors. Den Beſchluß der hervorragendern Schöpfungen des an Kränkungen und Werken gleich reichen erſten Halbjahrs 1818, bildet eine Compoſition, die, gelegentlich geſchaffen, ſpäter eine glänzende Stelle in einem der herrlichſten Werke Weber's einzunehmen beſtimmt war.

Krönungsmarſch in Heinrich IV. von Gehe, ſpäter zum Oberon verwendet.

Eduard Gehe, ein Mitglied des Liederkreiſes, Bitzthum und dem Regiſſeur Hellwig befreundet, hatte ein Trauerſpiel, welches die Ermordung Heinrichs IV. von Frankreich durch Ravaillac ſehr hiſtoriſch frei behandelte, geſchrieben, das, an ſich voll wirkender Effekte, mit beſonderem Glanze (am 6. Juni zum erſten Male gegeben) in Scene geſetzt wurde. Auch Weber, mit ſeinem Sinne für das dramatiſch Packende, hatte das Stück beim Vorleſen im Liederkreiſe angeſprochen, ſo daß er, als der Dichter und Bitzthum ihn baten, zu dem darin vorkommenden Krönungszuge Muſik zu ſetzen, ſich gern dazu verſtand und den pompöſen, mit Panzerſchritten einhergehenden, chevalereſken Marſch niederſchrieb, der jetzt im letzten Finale des „Oberon“ ſo glänzende Wirkung zu machen pflegt, und in ſeiner Art ein eben ſo unübertreffliches Muſterſtück Weber'ſchen Muſikcharakters und nobler unangekränkelter Romantik iſt, wie jene Arie im Freiſchütz in der Ihren. Der ſpäter zur Verwendung im „Oberon“ für volles Orcheſter inſtrumentirte und in einigem Detail modificirte Marſch iſt urſprünglich nur für Blas-Inſtrumente geſchrieben.

Um das Bild des Contraſtes zwiſchen der Welt, die Weber mit Kummer, Täuſchung und Aerger beſtürmte und derjenigen, in der er ſelbſt Schöpfer des Sonnenlichts war, fertig zu malen, muß erwähnt werden, daß auch zwei ſeiner drolligſten literariſchen Arbeiten aus dieſer Zeit ſtammen, nämlich die Humoreske: „Der Schlammbeißger“ und der „Epilog des Hanswurſts zu der franzöſiſchen und deutſchen Oper in Tonkünſtlers Leben“. Der erſtere Aufſatz, eine nach Brentano'ſchen Vorbildern, rund und geiſtreich, mit pikantem und doch harmloſem Humor, fließend und rein austönend erzählte Novellette, iſt wohl diejenige von allen literariſchen Arbeiten Weber's, die künſtleriſcher Vollendung und Reife am wenigſten entbehrt.

„Der Schlammbeißger“, „Hanswurſt's Epilog“.

Weber's Haus.

Aber Weber beſaß jetzt, außer der Welt der Kunſt, auch, ſeitdem Caroline ſein Eigenthum war, noch eine irdiſche Burg, deren Thor ſich unter ihren liebenden Händen ſorgſam vor ſeinen Gegnern, und durch ihre Lieblichkeit ſelbſt vor den Gedanken an ihr Treiben ſchloß.

„Sie würden", pflegte er ſpäter oft auszurufen, „damals ihre Abſicht, mich, der ich von Arbeit, Unruhe und Aerger körperlich ſehr geſchwächt war, ganz und womöglich auf ewig, los zu werden, ſicher erreicht haben, wenn ſie geſcheidter eine weniger glückſelige Zeit meines Lebens zu ihren Beſtrebungen gewählt hätten. Der Gifttrank wirkte ſchlecht, weil die Liebe ihren Balſam hinein goß." —

Caroline ſtand in ihrer Blüthe an Leib und Seele. 24 Jahre alt, hatte ſie das Leben ihrem Alter vorausgereift, durch Talent und Kunſtpraxis Weber zum unſchätzbaren „Komiſchen Rathe" gegeben. Emſig in ihrer Wirthlichkeit, mit drolligem Ernſt ihre Pflichten ſtudirend, mit Grazie, Sorgſamkeit und Takt ſie übend, verwirklichte ſie Weber's Träume von einer ſtillbehaglichen und behäbigen Häuslichkeit, die ſich, nach Bedürfniß, ohne Geräuſch und Koſtenaufwand, in ein heiteres, ſtattliches und ſelbſt glänzendes Haus erweitern ließ, in dem die zierliche Hausfrau der hellſte, belebendſte Strahl war. Mit unendlichem Wohlbehagen und mit dickern Strichen als die Notiz von der erſten Aufführung des „Freiſchützen", unterſtreicht Weber in ſeinem Tagebuche die wichtige Nachricht:

„Zum erſten Male aus eigener Küche gegeſſen!! —"

War nun Caroline eine unendlich liebende, ſorgſame, jeden Wunſch und Willen, jedes kleine Bedürfniß des Geliebten mit dem feinſten, an Divination ſtreifenden Inſtinkt, errathende Gattin, ſo war ſie doch als Wirthin im eigenen Hauſe, als Trägerin von Weber's Namen, Beförderin ſeines Intereſſes noch hervorragender. Sie beſaß das reizende, an Hausfrauen nicht genug zu ſchätzende Talent, Jeden in ihren Räumen heimiſch, behaglich und ſicher zu machen, errieth mit Geſchwindigkeit wie und wo Jedem Angenehmes geſagt und zugewendet werden könne, verſtand wahrhaft magnetiſch ihre unver-

wüſtliche gute Laune großen Geſellſchaftskreiſen mitzutheilen, und zu gleicher Zeit gleichſam mit einem Ohre und einem Auge in der Geſellſchaft, mit den andern beiden Organen aber bei der Dienerſchaft und am Herd zu ſein. Einen gewiſſen Ruf hatte ihre Geſchicklichkeit im Anordnen des Theetiſches und der Speiſetafel erlangt. Beides war gleich geſchmackvoll, glänzend und appetitlich, ob ſie mit dem Gatten allein am Kamine frühſtückte, oder einem Souper für 50 Herren präſidirte. Nach ihrer Anleitung angerichtet, mundeten die Speiſen beſſer, funkelte der Wein goldner. Dieß war für Weber, der die Freuden des Tiſches liebte, gern gemüthlich tafelte und dabei ſich auch gern am Anblick des wohlſchmeckend Gebotenen ergötzte, von hohem Werthe.

Dabei führte ſie ſo ſorgſam Buch und Rechnung, prüfte, handelte, ſuchte Bezugsquellen auf, verſtand ſo gut das Vorhandene oder Bleibende zu benutzen, daß der Aufwand für den Haushalt ein nach Verhältniß ſehr mäßiger war. Weber liebte guten Wein und hielt einen ziemlich reichen Keller. Wir beſitzen noch Weinverzeichniſſe von ſeiner Hand und die Küchen- und Kellerbücher, die Caroline ſorgſamſt führte.

Nur für die ſpecielle Ueberwachung der Küche ſelbſt zeigte ſie wenig Neigung, verſtand auch von den Feinheiten der Kochkunſt wenig. Als dieß Weber merkte, und ſie, trotz ſeinen Bitten, nicht den erwünſchten Eifer im Erlernen dieſer edlen Fertigkeit zeigte, ſchaffte er plötzlich die Köchin ab und erſuchte die Gattin, eine Zeit lang der Küche mit dem Hausmädchen vorzuſtehn.

Die erſten, unter Thränen gemachten Verſuche in den culinariſchen Künſten mißriethen arg, aber Weber verzehrte mit einem Lächeln, das ihm vor verdorbenen Speiſen ſehr ſchwer wurde, verbrannte Rebhühner und ungegangene Paſteten, bis das Frauchen Muth und Luſt bekam, und es, bei ihrer Faſſungsgabe, in wenig Wochen dahin brachte, ihn mit einem Diner bewirthen zu können, wo er zu jeder Speiſe ſchmunzelnd mit dem Kopfe nicken konnte. Sie galt ſpäter für eine vortreffliche Leiterin der Küche. In gleich energiſcher Weiſe bannte er einen böſen Geiſt, der ihm ſchon in ver-

flossenen Jahren so manche böse Stunde gemacht hatte, als er auch in seiner Häuslichkeit wieder zu spuken beginnen wollte. Weber war ein treuer Ehegatte und betrachtete den Zweifel an dieser Eigenschaft, der bei der leichtbewegten, jungen Gattin des gefeierten und von geistvollen und schönen Frauen viel umhuldigten Künstlers dann und wann auftauchte, als eine Krankheit, die er mit heroischen Mitteln zu kuriren berechtigt sei. Der Bildhauer Matthäi hatte Weber gebeten, ihm zu einer Büste (die jetzt ihm Handel ist) zu sitzen und Weber beschloß mit diesem schönen Bildwerke Carolinen zu überraschen. Seine ungewohnte Abwesenheit während der häufigen Sitzungsstunden, regte sie argwöhnisch auf und als er ihren Fragen, ja ihren Bitten, endlich auch ihren Thränen ein um so kälter ablehnendes Stillschweigen entgegensetzte, je stürmischer sie in ihn drang, brach fast ihr Herz; sie glaubte die Gewißheit zu haben, daß sie die verrathenste, unglücklichste Frau der Welt sei und bläsſer und matter werdend, ging sie gleich einer Kranken umher. Es gehörte Weber's ganze Charakterfestigkeit und echte Liebe dazu, dieß Leiden der Theuren zu sehen und doch die schmerzliche Operation fortzusetzen. Als er nun endlich mit der Büste in ihr Zimmer trat, und ihr lächelnd ein vom Professor attestirtes Verzeichniß der Stunden reichte, die er bei ihm zugebracht hatte — war der Seligkeit kein Ende — aber die Krankheit freilich nur palliativ geheilt.

So war die Frau, um die sich fortan Weber's Glücksstern, die Welt seiner Häuslichkeit bewegen sollte.

Weber's Tag.

Es konnte nicht fehlen, daß diese Häuslichkeit, bei den hohen geistigen Vorzügen der Gatten und den außerordentlichen Talenten, mit denen sie jeden geselligen Kreis zu schmücken und zu beleben verstanden, so wie bei ihrer Fähigkeit die beiderseitigen Bestrebungen zu verstehen, zu würdigen und zu unterstützen, und endlich bei ihrem Sinnen für trautes, heiteres Zusammenleben, bald die anmuthigste, die Geselligkeit im Weber'schen Hause eine der gesuchtesten der Residenz wurde.

Da die Gatten eifrige Frühaufsteher waren, so widmete sich der lange Morgen bis zum Beginne der Proben oder Conferenzen,

nach einem sehr behaglichen Frühstücke, wobei um Weber's Platz, der ein großer Thierfreund war, hungrig aber lautlos sein großer Hund und eine graue Katze wandelten, und er mit der Gattin Angelegenheiten des Hauses besprach, von selbst der Arbeit. Doch pflegte Weber Vormittags meist nur solche Beschäftigungen vorzunehmen, die weniger schöpferische Kraft der Phantasie, als Klarheit des Geistes erfordern. Abends hingegen brachte er meist Conceptionen zu Papier, die ihm das Leben des Tags geschenkt hatte.

Von 10 Uhr an waren viele Vormittage durch Proben in Anspruch genommen, war dieß nicht der Fall, so liebte er es mit seiner Frau vor dem Mittagessen, das man um 1 Uhr einnahm, einen Gang um die „Schläge" (so hießen die Thore Dresdens) zu machen oder einige Besuche abzustatten, worin er sehr gewissenhaft zu sein pflegte. Fast nie verabsäumte es Weber, den Mitgliedern des königlichen Hauses, seinen Vorgesetzten, Collegen und Freunden, und letztere in sehr weitem Sinne genommen, persönlich seinen Glückwunsch zu ihren Festen zu bringen.

Gegen Mittagsgastereien hatte Weber, wie alle Personen, denen an ungeschwächter Thätigkeit des Geistes in den Nachmittagsstunden gelegen ist, einen Widerwillen, liebte es dagegen, mit guten Freunden, deren Gegenwart ihn an der Abhaltung einer ziemlich ausgedehnten Siesta nicht hinderte, bei Tisch zu sitzen. Nicht selten verführte ihn diese Liebhaberei dazu, der Gattin kleine Verlegenheiten zu bereiten, indem er, ohne vorherige Anmeldung, oft 3—4 Gäste zur Mittagsmahlzeit mit nach Haus brachte und dann jederzeit verlangte, daß das Mahl, wenn auch nicht reich, so doch ansehnlich und in gewissem Sinne festlich zum Vorschein komme.

Caroline hatte durch diese Ueberraschungen nach und nach eine große Fertigkeit im Hervorzaubern improvisirter Gerichte gewonnen. Nach der Siesta ward der Kaffee eingenommen, dessen Genuß er sich häufig dadurch verdarb, daß er dabei die eingegangenen Journale las. Er hatte, selbst auf der Höhe seines Rufs, die Schwachheit, sich durch jede übelwollende Kritik, sei sie auch aus der unbedeutendsten Feder geflossen, tief und nachhaltig bewegen zu lassen. Und diese unan-

genehme Aufregung wurde sogar auch von Kritiken über Werke seiner Freunde und Gesinnungsgenossen hervorgerufen.

Er meditirte und concipirte sogar dann oft sogleich Repliken, die zum Glück allergrößtentheils ungedruckt blieben. Einige der erschienenen, die wir, zum Theil, an geeigneter Stelle eingeschalten haben, trugen nicht zur Vermehrung der Annehmlichkeit seines Lebens bei. Durch Kirchen-Nachmittagsdienst oder Leitung im Theater wurde dann der Abend in Bezug auf Arbeit abgeschlossen, die freien Abende hingegen auf's Ernsteste zur geistigen Arbeit verwandt, ja sogar nach dem Abendbrote, bei dem man Thee zu nehmen liebte, noch der oder jener Brief bis in die Nacht hinein expedirt. Nach den Theater-Abenden, die ihn körperlich sehr abspannten, mochte Weber sich sehr gern im Männerkreise ungezwungenster Form bewegen. Wir sehen ihn zu diesem Zwecke, selbst in den Flitterwochen seiner Ehe, ein bis zwei Mal wöchentlich, aus dem Theater, durch Wind und Schneegestöber, nach der Schloßgasse hinabschreiten und in eins der schmalen, hohen Häuser, welche diese Straße bilden, einbiegen. Hier, fast an der Ecke dieser und einer andern, ähnlichen Straße, der Wilsdruffergasse, dämmert das Licht von zwei röthlich brennenden Astrallampen aus einem kleinen Laden, von dessen Decke Salami di Verona, Trüffelwürste, Pommersche Gänsebrüste, Bayonner Schinken in phantastischen Formen bis auf den Hut des Eintretenden herabhängen und dämonisch gestaltete Schlagschatten an die Decke werfen. Auf dem langen Verkaufstische liegen Lachse, Seefische und Haufen von Südfrüchten, stehen Terrines aux truffes du Perigord, Caviarfäßchen und gewaltige grüne Käseglocken. An den Laden stoßen zwei kleine, ebenfalls ziemlich trüb beleuchtete Zimmerchen.

Chiappone's Laden.

Es ist dieß der Laden des „Italieners" Chiappone, ein mit Dresdens ganzem Literatur- und Kunstleben der ersten Decennien dieses Jahrhunderts eng in Beziehung stehender Raum!

In das Zimmerchen hinter dem Laden tritt Weber ein und wird von einer Gesellschaft Grauköpfe und ernster Männergesichter begrüßt, die hier sokratisch heiter ihre Falten durch die verjüngende Kraft des

Hochheimers und Burgunders, des Caviar und der Austern glätten. Da sitzt im Schatten, selten seine sonore Stimme erhebend, der Schöpfer der „ironischen Schule“ in der Poesie, Ludwig Tieck; gebeugt, hinter einem Austerberge fast verschwindend, ein Bild bewußten Lebensgenusses. Unter der Lampe spielt ein röthlicher Reflex auf der imposanten Glatze Böttcher's, der behaglich schmunzelnd eine zierliche, kleine Skandalgeschichte erzählt; der freundliche „Freund“ Carl Förster, der „deutsche Petrarka“, versetzt sich durch eine Schnitte Salami di Verona in italische Stimmung. Hinter dem Tische am Ofen lehnt sich der „jederzeit verkannte“ Friedrich Kind in seiner Dichterwürde zurück und schlürft sparsam den Rheinwein, den ihm der feine, hochgebildete Legationsrath Breuer, der „einzige Kopf im sächsischen Lager“ während des östreichischen Exils, ein klarer Denker, Frauenliebling, Hofmann und warmer Schützer der Kunst, einschenkt. Vor den Beiden steht lebhaft gestikulirend, achselzuckend, ein Theatervorkommniß pikant mittheilend und doch alle handelnden Parteien vorsichtig entschuldigend, Theodor Hell. Sein unschön-faltiges, kluges Gesicht mit dem starken Haarbusche, mildert durch sein gutmüthig lebhaftes Mienenspiel die bedenklichsten Pointen, geschickt umschifft er die Charybdis, ohne in die Scylla zu gerathen, und der alte „Don Juan-Bassi“, der „Alles weiß“, läßt sein dröhnendes Lachen dazwischen schallen! —

Hier schüttelt Weber den Schnee behaglich vom Mantel, drückt sich in den belederten Stuhl, der ihm reservirt oder achtungsvoll frei gemacht wird und ist gleich mitten im Gespräch, belebt und angeregt, mag es nun Geistesfunken aus einem halben Dutzend ausgezeichneter Köpfe schlagen, oder, was weit öfter der Fall und ihm lieber war, im dulce desipere in loco, mit Geschichtchen, Pößchen oder Zötchen die Zwerchfelle der Herren erschüttern. Niemals aber berührte, gut Dresdnisch vorsichtig, die ernste oder heitere Rede, selbst in diesem, der Strömung der Welt fern liegenden, behaglich düsterm Zimmer, die öffentlichen Verhältnisse, den Dienst, die „Herrschaften“, und wenn Weber, wie er dieß von Prag und Berlin her gewohnt war, nur einen Ton der dahin leitenden Skala anschlug, verstummte das Wort, die Gesichter wurden lang, man sah sich an — trank verlegen. — Doch

verſtanden damals Männer die jetzt verlorene Kunſt, auch ohne Politik und höhere Staatskritik, geiſtreich froh beiſammen zu ſitzen!

Wenn Weber's Geiſt und Humor nun aber auch in dieſem Kreiſe mit Tieck's großem Dichterrufe und Böttcher's verblüffendem Gelehrtengedächtniſſe die Herrſchaft völlig ebenbürtig theilte, ſo war er doch nicht der Ort, wo Weber's geſellige Vorzüge im hellſten Lichte hervortreten konnten.

Dieß war nur da möglich, wo er das große Gewicht ſeines muſikaliſchen Talents mit in die Schaale werfen konnte. Und in dieſer Beziehung hatte er in ſeiner Frau einen neuen und wichtigen Alliirten erhalten.

Weber's geſellige Stimmung.

Es giebt ältere Leute, welche Gelegenheit hatten, Weber und ſeine Gattin in den Zirkeln des „Liederkreiſes", in des Miniſters Roſtiz gaſtlichem Hauſe, bei Baron Gutſchmidt und in andern Geſellſchaftskreiſen zu beobachten, wo er ſich als er ſelbſt geben durfte und bei denen ein Zeitraum von über 40 Jahren nicht im Stande geweſen iſt, den bezaubernden Eindruck zu verwiſchen, den das Paar zu machen pflegte, wenn ſie ſeine komiſchen Lieder zuſammen meiſterhaft ſangen, oder ſie ein Gedicht ſprach und er dazu improviſirte. Der ernſteſte Staatsmann und Künſtler wurde dann zum heitern Humoriſten und es genügte meiſt eine ſolche Leiſtung, um die Stimmung einer Geſellſchaft für den ganzen Abend zu erhöhen. Fern von aller „großen Mann Spielerei" gab ſich Weber dann der frohen Stimmung rückhaltlos hin.

Verſammelte er aber gar Freunde bei ſich ſelbſt, zu welchen Zirkeln er auch meiſt einige ſeiner talentvollſten, jungen Capellmitglieder zuzuziehen pflegte, ſo war er der heiterſte und anſpruchloſeſte Wirth, der ſelbſt den friſchen Ton bezeichnete, in dem er den Verkehr in ſeinem geſelligen Kreiſe gehalten wiſſen wollte. Häufig genug hat er an Abenden, wo die Jugend in der Anzahl vorwog, ſelbſt zum Tanz aufgeſpielt und Niemand kannte die elektriſirenden Tänze, die unter ſeinen Fingern melodiös, reich und froh hervorquollen, weil er ſie eben improviſirte. Wenn dann die jungen Capellmitglieder aus Beſcheidenheit nicht tanzen wollten, rief er ihnen wohl zu: „Wenn der Meiſter aufſpielt, dürfen die Geſellen tanzen!"

Wir werden im Verlauf dieſer Darſtellung von Weber's Leben noch öfter Gelegenheit haben, auf Bethätigungen ſeiner originellen, geſelligen Laune, ſeiner Freude am Behagen ſeiner Gäſte in ſeinem Hauſe, ſeinem Wohlgefallen am herzlichen Lachen zurückzukommen.

Sommerwohnung in Hoſterwitz.

Mit wahrem Jubel begrüßte Weber im Jahre 1818, nach einem für die Natur und ihn gleich hartem Winter, deſſen Beſchwerden ſich gegen ſein Ende hin noch durch das faſt gleichzeitige Einſtudiren zweier Opern, der „Blinden von Toledo“ von Mehul, und der „Schweizerfamilie“ von Weigl, die früher nur italieniſch gegeben worden war, und durch das Ungenügen einer neu engagirten Prima Donna, Frau von Biedenfeld, ſteigerten, den Frühling, der ihm dieß Mal die Verwirklichung eines ſeiner am längſten gehegten Glücks-Träume bringen ſollte. Mit einer geliebten Gattin, in ſchöner Gegend auf dem Lande leben! Das war's, was er als höchſtes Geſchenk des Schickſals erſehnt hatte, und was ſtand dem nun noch im Wege?

Schon bei den häufigen Winterpromenaden, die das junge Ehepaar meiſtens zum Hofgärtner in den „großen Garten“, nach dem Linke'ſchen Bade, oder nach einem der reizenden Dörfer in der Umgegend Dresdens führten, wurde eifrig nach einem „Sommerneſtchen“ geſpäht. Anſpruchslos ſollte es ſein, wie man damals eben die Sommerwohnungen verlangte, aber doch auch nicht zu unbequem für Dienſt und Verkehr mit der Stadt belegen.

Mit dem kommenden Frühling und den längenden Tagen längten ſich auch die Entdeckungsreiſen, die an ſich ſchon Genüſſe waren und ſich oft in die reizendſten, geſelligen Waſſer- und Landpartien verwandelten, für die Weber und ſeine Gattin ſo große Neigung hatten. Sie richteten ſich naturgemäß dann in die Gegend, wohin Weber im Sommer ein Theil ſeines Dienſtes führte, nach den bei dem Königl. Luſtſchloſſe Pillnitz gelegenen Dörfern.

Endlich fand ſich das Geſuchte in Geſtalt des erſten Stockes des ſehr ländlichen, dem Winzer Felsner zu Klein-Hoſterwitz gehörigen, nahe beim Königl. Luſtſchloſſe Pillnitz, zwei Stunden von Dresden gelegenen Hauſes.

Nun gab es für die Gatten zu ſorgen und, nach ſeiner Weiſe

rüſtig, wandelte Weber ſehr häufig unverdroſſen die zwei ſtarken Stunden Wegs nach Pillnitz und zurück, um das Ausmaß irgend eines Raumes zu holen, das Lina zum Plane ihrer Möbelanordnung brauchte. Auf dieſen Wegen, die er ſich „entlang componirte“, quollen ihm reich die Liedermelodien zu, für deren Verwendung der Sommer ihm volle Gelegenheit geben ſollte.

Dabei ſtudirte er mit außerordentlicher Vorliebe, Fleiß und Treue im Juni Mozart's „Entführung aus dem Serail“ ein. Er pflegte zu ſagen: „Mozart hätte, wenn er älter geworden wäre, vielleicht noch zehn Opern wie den „Don Juan“ ſchreiben können, aber keine wieder wie die „Entführung“!“ Weil dazu eben das unwiederbringliche Sprudeln der Jugend gehört. Aber gerade wegen dieſer unnachahmlichen Jugendſchönheit war ihm die Oper lieb, deren ſtreng dramatiſche Weſenheit, Humor, Lieblichkeit und charakteriſtiſche Deklamation ihm gewaltig nahe gehen mußten.

Wir geben im III. Bande dieſes Werkes den Aufſatz in voller Ausdehnung, den er vor der Darſtellung der „Entführung“, am 17. Juni 1818, in der „Abendzeitung“ veröffentlichte.

Die unabläſſigen Kämpfe und tiefen inneren, größtentheils bitteren und ſchmerzlichen Bewegungen, die ſeit dem Antritte ſeiner Stellung in Dresden faſt unabläſſig Weber's Theil geweſen waren, hatten, ſo ſiegreich ſeine geiſtige Kraft auch meiſt gegen ihre Einflüſſe auf ſein pſychiſches Leben ankämpfte, doch nicht ohne Einfluß auf ſeine ohnehin ſchwache Körperlichkeit vorübergehen können. Er fühlte eine äußerſte Abſpannung des Nervenſyſtems; die Bruſtbeklemmungen, an denen er ſchon früher gelitten, mehrten ſich, die Heiſerkeiten wurden häufiger und ſeine Singſtimme ſchwand faſt ganz. Alle Symptome der Krankheit, die ihn genau acht Jahre ſpäter dem Grabe zuführen ſollte, klopften, wenn auch noch leiſe, an, als er zu ſeinem Heil und größter Freude am 18. Juni das Sommerhäuschen in Hoſterwitz beziehen konnte.

Das Sommerparadies.

Dieß Häuschen, aus dem zum größten Theile „Freiſchütz“, „Euryanthe“ und „Oberon“ hervorklangen, ſteht noch, wie damals, in einem wenig kultivirten Gärtchen an der Landſtraße, die von Dresden nach

Pillnitz führt. Weber's Fenster, ohne bedeutende Fernsicht, gingen auf dieß bescheidene Gärtchen und er überblickte von ihnen aus eine weite Felderfläche, mit Getreide und Obstbäumen bestellt und begrenzt gradüber von dem hohen Baumschlage des Pillnitzer Parks, rechts von den dichten und majestätischen, dunkeln Kronen der dreifachen Kastanienallee, die unter dem Namen der „Maillebahn" bekannt, sich fast tausend Schritte weit vom Garten des Lustschlosses bis nach dem Dörfchen Klein-Hosterwitz zieht, und links von den Obstbaumreihen der Landstraße. Ueber diesen ziehen sich, blau und feingezeichnet, die Contouren von sanften, auf ihren Kämmen bewaldeten Rebenhügeln hin, die sich in dem, durch seine zauberischen Fernsichten auf das Elbthal berühmten Borsberge, gipfeln. Fast unmittelbar am Hause mündet, aus dieser Hügelkette sich herabwindend, ein tiefschattiges, an fattem, schönem Baumschlage und dem smaragdensten und ernstesten Waldesgrün reiches, tiefes Thal, der „Keppgrund" genannt. Durch dieß Thal schlängelt sich, anmuthig seinen Windungen folgend, ein Fußpfad, der auf die Höhen führt und bei jeder Windung Ein- und Durchblicke gewährt, die durch Kraft der Färbung des Vordergrundes, Schönheit und Ernst der Zeichnung, Bläue und transparentes Licht der Ferne, an die lieblichsten Schöpfungen Claude Lorrain's oder Sachtleven's erinnern. Eine ländliche Wirthschaft am Eingange des Grundes, mit einer vortrefflichen Kegelbahn und höher hinauf eine ungemein malerisch auf einem Felsvorsprunge gelegene Mühle, wo man für Geld und ein freundliches Wort treffliche Milch, kräftiges Bauerbrod, goldige Butter und guten Ziegenkäse erhielt, sowie eine Bergspitze in der Nähe des Grundes, der „Zuckerhut" genannt, vor dem sich weit und sonnig die lieblichen Formen und Farben des breiten Elbthales ausbreiten, waren Hauptzielpunkte von Weber's Spaziergängen. Diese erstreckten sich indeß auch auf die fernere Umgegend und vor Allem war es die Besitzung eines ihm befreundeten, jungen, geistvollen und feingebildeten Arztes (der ihn später auch behandelte), des Hofrath Weigel, Tolkewitz an der Elbe, die wunderlichen Schöpfungen des russischen Fürsten Putiatin zu Klein-Zschachwitz, eine künstliche Ruine auf halber Höhe des Borsberges und die frischen Ruhepunkte

des „Maixgrundes“, der sich vom Pillnitzer Schlosse ab, wie eine herrliche, geschlossene Halle von Buchengrün und moosigem Gestein, in der Waldrauschen und Bachrieseln lauschig und melodisch tönen, bis auf die Höhe dieses Berges zieht, welche die Zielpunkte dieser Wanderungen bildeten.

Wenn Gäste ihn besuchten, denen er durch die Schönheit seines neuen Vaterlandes recht zu imponiren wünschte, pflegte er sie nach der sogenannten „Bastei“ in der sächsischen Schweiz, und zwar durch den Teufels- und Ottowalder-Grund, hinauf zu führen. Von der Größe und bizarren Originalität dieser Scenerien war Weber immer auf's Neue lebhaft ergriffen und es konnte ihm unendliches Behagen verursachen, wenn Fremde, besonders solche aus dem Flachlande, zwischen diesen Felsenwänden, chaotischen Steinmassen und gähnenden Spalten wechselnd von Grauen und Entzücken bewegt wurden.

Das Ganze der lieblichen Umgegend Dresdens sagte Weber in nur zu hohem Maße zu und er beklagte sich oft, wenn ihm später vortheilhafte Offerten zu neuen Stellungen an andern Orten gemacht wurden, oder die Kunst oder seine Gesundheit ihn nöthigten, längere Zeit von Dresden abwesend zu sein, über den Zauber, den der Ort und seine Umgebung fesselnd auf ihn ausübten. Später schrieb er einmal an Rochlitz: „Ich weiß ja, daß es hier für meine Kunst kein Heil giebt, daß ich keine spornenden Aufträge bekomme, daß es mir an Anregung und Umgang mangelt, daß hier eine lähmende, jeden hohen Schwung hindernde Luft von oben und von allen Seiten weht, daß ich mehr leisten könnte und würde, wenn ich fort ginge, aber ich kann aus dem verflucht hübschen Neste nicht heraus!“ —

Wie Viele haben nach Weber über den gleichen Zauber geklagt!

Sehr oft wußte es Weber so einzurichten, daß die Spaziergänge ihr Ende an der kleinen, obenerwähnten Wirthschaft, nach ihrem Besitzer „Kegels“ genannt, erreichten, wo er stets sicher war, eine gute Kegelbahn und, gleich ihm, unermüdliche Schieber zu finden.

Die Gesellschaft war gemischt, aber eifrig! Der altadlige Kammerherr zog hier, vom Hofe kommend, den Frack, der von der Wache schlüpfende Lieutenant die Uniform, der Hüfner des Dorfs seine Jacke,

Weber ſeinen grauen Sommerſurtout aus-, um — Kegelſchieber zu ſein. Es war wunderlich genug zu ſehen, mit welchem Eifer der kleine, ſchwächliche Mann, der aber in den etwas zu langen Armen eine merkwürdige Muskelkraft beſaß, in Hemdärmeln, aufgelöſter Cravatte und Nankinghoſen, die Kugeln trieb, wie ernſt er viſirte, bis die Kugel ihr Ziel erreicht hatte in Schieberſtellung ſtehen blieb, wie herzlich er bei Fehlern lachte, wie derb er die Ungeſchickten verſpottete und wie ſtreng er auf Ordnung hielt. Das Spiel wurde erſt „hübſch“, wenn der Herr Capellmeiſter kam.

Zu dieſen kräftigenden Bewegungen geſellten ſich häufige Bäder in der nahe vorbei fließenden Elbe, Waſſerpartien auf derſelben und der faſt fortwährende Aufenthalt in freier Luft, um wohlthätigen Einfluß auf Weber's Geſundheit zu äußern. Hierzu kam, daß bei den häufigen Begegnungen mit den Mitgliedern der königlichen Familie auf den Spaziergängen derſelben, die Prinzen und Prinzeſſinen ſich ihm ſo freundlich geneigt zeigten, daß er, durch ſeinen warmen Wunſch, die Anerkennung der verehrten hohen Perſonen zu erringen, verleitet, geneigt wurde, aus dem Verhalten derſelben gegen ihn den Glauben zu conſtruiren, daß er ihre Gnade in vollem Maße beſäße und alles Weh, das er erfuhr, ohne ihr Vorwiſſen nur von Kreiſen ausgehe, die ihm übelwollend waren. Auch dieß trug nicht wenig zur Belebung ſeiner Stimmung bei, ſo daß die böſen Geiſter des Winterhalbjahrs faſt ganz gebannt und ſeine leibliche und geiſtige Geſundheit weſentlich gehoben ſchien.

Oft, wenn er daher im Sommer an ſeinem Fenſter ſitzend, den halben Nachmittag über gearbeitet und nur dann und wann einen Blick auf die junge Gattin geworfen hatte, die in einer kleinen Laube im Garten mit Tapiſſerie und Näherei beſchäftigt war und ihm auf ſein leiſe gerufenes „Mucks“ liebevoll nickte oder eine Kußhand warf, äußerte er, in den Garten tretend, die lange graue Jacke, die er meiſt im Hauſe trug, herabziehend und die Arme reckend: „Möcht ich doch den Kerl ſehen, der glücklicher iſt als ich!“ Wobei er nie verfehlte hinzuzuſetzen: „Gott behüts!“ und ſein ſchwarzes Käppchen lüftete.

Thierliebhaberei. Seine Liebhaberei für alles Lebende verleitete ihn auch, auf dem Lande noch mehrere Thiere anzuſchaffen, von denen er ſich dann in der Stadt, wie erwähnt, nicht mehr trennen mochte und die dort zur wahren Plage der Hausfrau wurden. Der Leibſchütz der Königin, Petzold, hatte ihm ſchon früher einen jungen, ſchönen Jagdhund gebracht. Vom Korbe eines vorüberziehenden Tyroler Vogelhändlers rief ihm ein großer indianiſcher Rabe ſo vernünftig und wohlwollend „Guten Abend“ zu, daß er den würdigen Schwarzrock haben mußte; Caroline rettete einen Sproſſer aus den Händen böſer Buben, und ſeine wunderſchöne Cyperkatze, die den Namen „Manne“ trug, mochte Weber, ein leidenſchaftlicher Katzenfreund, niemals entbehren. Später kam noch, von einer Reiſe nach Hamburg mitgebracht, ein kleiner Kapuzineraffe dazu.

Die Mitglieder dieſer kleinen Menagerie bereiteten Weber manche Ungelegenheit, manchen Verdruß, und doch entſchloß er ſich nie, eins davon abzuſchaffen.

Freundeszuſpruch in Hoſterwitz. Die menſchliche Staffage dieſes lieblichen Bildes von Weber's Landleben war ſehr reich. Wie ſich das bei ſeinem Rufe und ſeiner ausgebreiteten Bekanntſchaft von ſelbſt verſtand, wanderten die durch Dresden reiſenden Muſiker, Dichter und Künſtler im kleinen Landhäuschen ab und zu, wo Niemand jemals eine verſchloſſene Thür fand, wenn Weber oder ſeine Gattin zu Haus waren. Er ließ ſich, ſelbſt wenn der Beſuch ihn ſehr ſtörte, nie vor Fremden verläugnen, wohl aber hatte er, wenn es ihm deutlich wurde, daß man ihm nur aus Neugierde ſeine Zeit ſtehle, eine Art, mit kalter Miene und regungsloſem Geſichte dem Geplauder des Gaſtes zuzuhören, daß dieſem die Luſt am Zuſammenſein mit ihm bald verging. Die vielen Unbequemen, deren er ſich ſo entledigte, brachten ihn in den Ruf, ſchroff, kalt, launiſch und hochmüthig zu ſein, und nannten damit eigentlich nur Waffen, die er in Nothwehr gegen ihre Läſtigkeit gebraucht hatte.

Auch die Dresdener Freunde wanderten häufig nach dem kleinen Dorfhäuschen bei Pillnitz, wo ihrer immer ein herzliches „Willkommen“ harrte. Kind, Mitſch, Böttcher, Baſſi und mehrere Mitglieder des Liederkreiſes waren vor Allen gern geſehen, und wenn ſich Abends, beim ländlichen, frugalen Mahle, das Geſpräch erwärmte und Keiner

ſich entſchließen konnte, es auf halbem Wege abzubrechen, ſo daß es zu ſpät für den Gaſt zu der langen Tour nach der Stadt wurde, fand ſich immer ein Gaſtbett vor, aus dem Weber häufig ſelbſt am frühen Morgen den Freund trieb und ihn dann zur Stadt begleitete.

Giovanni Saſſaroli.

Ein beſonders freundliches Willkommen aber hatte Weber für einen Mann aus dem „feindlichen Heerlager", den er hochſchätzte, liebte und beklagte. Es war dieß der häufig einſprechende Caſtrat Giovanni Saſſaroli (deſſen Bruder Filippo Saſſaroli war Baſſiſt). Dieſer edle und eigenthümliche Menſch zog Weber in hohem Grade an. Als Künſtler war Saſſaroli in ſeiner Art unvergleichlich; ſein Portamento, ſein Vortrag der Cantilena iſt nicht wieder erreicht worden, ebenſo die Kunſt der Athemvertheilung. Er war im Stande, den Ton kraftvoll 25—30 Sekunden auszuhalten. In einer Meſſe von Naumann hatte er das f auf der fünften Linie 8 Takte zu halten; nach dem 4ten verwandelte er ihn in einen Triller, was von gewaltiger Wirkung war. Der Timbre ſeiner Stimme hatte die Klangfarbe einer vollſchwingenden, reinen Glasglocke und füllte die hallenden Räume der katholiſchen Kirche wie mit Engelsſtimmen. Der Arme war ein leidenſchaftlicher Freund der Kinder, die er, wo er konnte, oft mit Thränen liebkoſte. Sein edles Herz hatte nur Raum für den Haß gegen einen einzigen Menſchen, und dieß war ſein grauſamer Vater. Nichtsdeſtoweniger unterſtützte er ihn großmüthig. Von Geſtalt war Saſſaroli groß, fett, mit dicken Beinen. Sein bartloſes Geſicht war meiſt ſchlaff und livid von Farbe, konnte aber in herzlicher Liebe aufleuchten.

Um dieſe Zeit entwickelte ſich aus einem Verhältniſſe, das bis dahin ein blos ſubordinationsmäßiges, ſogar mit Beimiſchung von einem gewiſſen Widerwillen, von der andern Seite geweſen war, eine Freundſchaft, die auf Weber's ſpäteres Leben von Einfluß geweſen iſt.

Gebrüder Roth.

In der Capelle fungirten zwei Gebrüder Roth, beides ausgezeichnete und zugleich die erſten, bei der Capelle angeſtellten Clarinettiſten. Dieſe beiden Männer hatten von allen Capellmitgliedern Weber's ſtraffe Disciplin am unerträglichſten gefunden und ſich mehrfach darüber beklagt. Da aber Weber die muſikaliſchen Kenntniſſe

des jüngern der Brüder, Gottlob Roth, bald erkannte, zog er ihn in seine Nähe und lud ihn häufig zu sich nach Hosterwitz, ja führte ihn zuweilen selbst in seinem Wagen mit hinaus.

Gottlob Roth, im Anfange nur widerwillig gehorchend, widerstand nicht lange dem Zauber von Weber's Liebenswürdigkeit und in Kurzem wurde er aus seinem Gegner sein wärmster Freund, dessen Treue unwandelbar, weit über das Grab Weber's hinaus, dieselbe geblieben ist und oft seine Hinterlassenen wahrhaft erquickt hat.

Weber's täglicher Umgang.

Im Ganzen war Weber's täglicher Umgang weder ihm noch seiner Gattin in geistiger Beziehung ebenbürtig. Er liebte es nicht, Personen immer um sich zu haben, deren Verkehr seine Kräfte anspannte, und Caroline mochte gern schlichte Freunde leiden, die ihr, bei der häufigen Abwesenheit des Gatten, die Vortheile der Gesellschaft, der Mittheilung, der Hülfe boten, ohne die Unbequemlichkeiten anspruchsvoller Bewirthung zu verursachen. So gewöhnten sich, vom Kammermusikus Schmiedel eingeführt, ohne Weber's Widerspruch, ein junger Artillerie-Hauptmann, Anton von Hammann mit seiner Schwester und einer alten Verwandten, Fräul. von Biernatzka, denen sich häufig zwei, nicht mehr junge Töchter eines verdienten Offiziers, von Göpfhardt, beigesellten, in das Weber'sche Haus, so daß dasselbe, ohne diese Personen von den Freunden nicht mehr gedacht werden konnte. Die treue und werkthätige Freundschaft dieser trefflichen Personen ließ es übersehen, daß fast nur äußerer Verkehr mit ihnen möglich war.

Zwanzigster Abschnitt.

Die Fest- und Jubel-Compositionen.

Cantate „Natur und Liebe".

Kaum einigermaßen wieder erholt, verlockte Weber auch die Muße der ländlichen Einsamkeit und der unablässige Wunsch, sich die Neigung seines Königs zu gewinnen, zu neuer und weit über die kaum gewonnenen Kräfte gehender Anstrengung.

Da war vor Allem eine muſikaliſche Feier zum Namenstage der Königin zu veranſtalten. Morlacchi, zwar Anfang Juli zurückgekehrt, hatte ſchon am 9. wieder einen Vertrag mit dem Impreſario de „Fenice“ zu Venedig, Angelo Petruchi, über baldige Lieferung einer Oper geſchloſſen, war daher in Anſpruch genommen und Weber erbot ſich gern, die Compoſition zu liefern, ſetzte ſich auch ſofort mit Kind in Vernehmen, der ihm den Text zu der hübſchen, kleinen Cantate dichtete, die unter dem Titel „Natur und Liebe“ erſchienen iſt. Dieſe Cantate ſchildert, im Rahmen eines ländlichen Bildes, Glück und Wirken des Königshauſes mit beſonderem Bezug auf den dreifachen Namenstag des Königs, der Königin und Prinzeſſin Auguſte. Sie beſteht aus neun Nummern (zwei Chören, vier Recitativen, einem Duett, einem Terzett und einem Sextett).

Von beſonders ſüßem Reize iſt das Duett: „Holde zaubriſchſchöne Hügel“, das die Lieblichkeit des Elbthales in Muſik ſpiegelt, und von großer Wirkung das, gleichſam wie ein Springſtrahl aus dem Recitative ſteigende Sextett: „Rauſchet ihr Wellen! erhebt euch, ihr Zweige“, während das Roſenterzett: „Laßt ihr Nachtigallen“, wirklich wie voll Roſenduft und Mädchenſchöne iſt.

Die Cantate iſt ſechsſtimmig mit Chor und Pianofortebegleitung componirt und wurde am 16. Juli vollendet.

Sie erregte großes Intereſſe in der Pillnitzer Landſtille. Zu der Generalprobe, am 2. Auguſt, verſammelten ſich in Weber's kleinen, niedern Zimmern ſämmtliche beim Hoflager anweſende Prinzen und Prinzeſſinnen, ja die drei jungen Prinzen kamen deshalb beſonders aus der Stadt geritten, die Herzogin von Neuburg vermehrte die Geſellſchaft, die mit den Singenden: den beiden Zuckers, den beiden Hellwigs, den beiden Miſch, und einigen höheren Hofchargen die kleinen Räume heiter und bürgerlich füllte.

Weber ſchreibt: „Die hohen Herrſchaften waren ungemein liebenswürdig und gut. Man müßte kein Herz haben, wenn man ſie nicht lieben ſollte.“

Die frohe Geſellſchaft ſang dann noch, zu hohem Ergötzen der Herrſchaften, den „ſchwäbiſchen Reigen“ und Volkslieder, und Abends

zündete Weber mit eigner Hand ein vom Hauptmann von Hanmann mitgebrachtes großes A von Brillantfeuer an und brannte die Kanonenschläge beim Toast auf das Königshaus los.

Ueber die Aufführung am 3. August früh 8 in den Gemächern der Königin, schreibt er an Kind:

Am 4. August.

„ꝛc. — Den 1. August kamen sämmtliche Herrschaften zu mir und hörten die Probe. Die Prinzen Hoheiten kamen eigends dazu aus der Stadt geritten und gingen von hier (Hosterwitz) wieder dahin zurück. Allgemeine Rührung und Beifall war da. Gestern Morgen nun kann ich Ihnen nicht aussprechen wie gerührt und huldvoll unsere gnädigste Monarchin war; auch S. Maj. der König hörten einen Theil davon. Den ganzen Tag wurde Nichts Anderes gesprochen. Ihr Gedicht ist wahrhaft gepriesen und gewürdigt worden. Kurz der Erfolg konnte nicht vollkommener und ausgezeichneter sein. Mündlich muß man so etwas erzählen! Doch, wie ist das möglich, da Sie heute abreisen und heute ist hier Tafelmusik, wo ich sein muß. ꝛc."

Diese Tafelmusik erhielt besondere Bedeutung, weil bei ihr die junge Sängerin Friederike Funk, Mitsch's geliebteste Schülerin, nachdem sie 2 Jahre, auf Kosten des Königs, in Italien zum Zwecke ihrer Ausbildung zugebracht hatte, zum ersten Male vor dem Hofe erscheinen sollte. Sie war aus Italien mit allen Capricen der dort erzogenen Sängerinnen und geläufiger Coloratur, aber, wenigstens nach Mitsch's und Weber's Ansicht, als Künstlerin eher zurückgegangen als fortgeschritten, zurückgekehrt. Sie trat, an der ausscheidenden Frau von Biedenfeld Stelle, in das Opernpersonal der italienischen Oper ein.

Kleinere Compositionen des Sommers 1818.

Der Cantate gehen einige kleinere Compositionen theils voraus, theils schließen sie sich derselben an. Wir heben unter ihnen hervor: einen sehr schönen Gesang zum Geburtstage des Prinzen Max (11. April) mit Text von Kind: „Holde Ahnung ist erglommen", die später mit anderm Text „Singet dem Gesang zu Ehren" einen sehr verbreiteten Ruf erlangt hat; sodann Breuers Trinklied „Rosen im Haar ꝛc.", dessen Begleitung besonders von zauberischem Reize

ist (3. Juli); ferner ein Chor zu Grillparzer's „Sappho", „Heil dir Sappho wieder nun kehrend" (9. Juli), und zwei brillante Stücke „Rondo" und „Ongarese" zu den „Huit pieçes à quatre mains", von denen weiter unten die Rede sein wird. Schließlich hatte Graf Brühl, der mit Weber wieder wegen eines Engagements nach Berlin verhandelte, bei ihm eine Arie in Cherubinis Lodoiska für die Milder bestellt, die Weber am 4. Juli niederschrieb.

Mit welchem Respekt er an einer Einlage in eins der Werke dieses Altmeisters arbeitete, dafür giebt eine Stelle in einem Briefe an Lichtenstein (8. Juli) Zeugniß: „Erst heute habe ich wieder eine Arbeit für Brühl vollendet. Eine Arie für Mad. Milder in Lodoiska von Cherubini zum 3. August. Es ist sünd und schad, daß sie die herrliche von Cherubini nicht singt, doch begreife ich, daß sie gar nicht für ihre Stimmlage paßt. Sollte es denn einmal was Eingelegtes sein, so war's doch besser, daß es ein deutsches Herz, das den Meister hoch ehrt, wagte, als daß so ein italienischer lirum larum seine Gewässer in diesen Gewürzwein goß."

Die Jahre 1817, 1818 und 1819 umschließen die Periode der großen Gelegenheits-Compositionen Weber's, zu denen größtentheils wahrhafte Begeisterung für die historischen Veranlassungen und Verehrung für die hohen betreffenden Personen, kleineren Theils äußere Motive seinen Genius beflügelten.

Jubel-Cantate zum 50jähr. Regierungsjubiläum Friedrich Augusts.

Zu den Werken, bei denen das Erstere im hohen Grade der Fall war, gehört die im August 1818 geschriebene Jubel-Cantate zur Feier des 50jährigen Regierungs-Jubiläums des Königs Friedrich August.

Obwohl der König, im trüben Hinblick auf die Ereignisse der letzten Jahre dieser mit so edlem Willen und hohen Redlichkeit des Strebens geführten Regierung, gewünscht hatte, daß sich dieses Fest auf eine stille, kirchliche, beschauliche Feier beschränken möchte, so ließ sich doch der lebendige Drang aller treuen Sachsenherzen, der das Volk in seiner Gesammtheit trieb, die Stimme seiner Liebe und Verehrung laut zu seinem theuern Könige zu erheben, nicht in bestimmte Grenzen einengen und Wochen und Monate lang vor dem 20. Septbr.,

dem Jubeltage, wirkte in allen Schichten der Bevölkerung Sachsens der holde Geist, für den die orientalischen Sprachen den freundlich-treffenden Namen „Liebklang“ haben, und der, mag er nun tönen, sprechen, malen oder bauen, von Herzen zum Herzen redet. Was den musikalischen Theil des Festes anbelangt, so hatte man, dem Wunsche des Königs gemäß die Feier ernst auffassend, von einem dramatischen Festspiele abgesehen und ihn auf ein großes spirituelles Hofconcert und auf Kirchenmusik beschränkt; obwohl Rublak, Kind, Breuer, Kuhn und Andere, Entwürfe zu ernsten Festspielen eingesandt hatten.

Für die Vorfeier am 19. Sept., die in der Frauenkirche stattfinden sollte, ward eine von Kuhn gedichtete, von dem bekannten Componisten F. C. H. Uber (der sich besonders durch seine, als Musikdirektor in Cassel componirte Musik zu Klingemanns „Moses“ bekannt gemacht hat, und 1818 als Cantor der Kreuzschule in Dresden fungirte), im ältern italienischen Style in Musik gesetzte Cantate bestimmt. Statt eines schönen, von Schicht zu diesem Zwecke besonders geschriebenen und eingereichten Te deums, wurde das übliche von Hasse beliebt. Für das Haupt-Concert, das in ungemein festlicher Form im großen Opernhause veranstaltet werden sollte, wünschte Vitzthum, da Morlacchi erklärte, daß er, außer der am Morgen des Jubeltags in der Katholischen Kirche aufzuführenden Jubel-Messe, nichts Neues bis zu dem betreffenden Zeitpunkte zu schreiben im Stande sei, von Weber eine Cantate im großen, festlichen, jubelvollen Style geschrieben und aufgeführt zu sehen, während der Graf Einsiedel für eine noch weltlichere, italienisch glänzende Gestaltung des Concerts sich aussprach, da auch die Neustädter Kirche eine musikalische Aufführung beabsichtige und so der „Cantaten“ zu viel würden.

Vitzthum hoffte indeß, wenn die Weber'sche Composition fertig sei, dieselbe doch zur Aufführung bringen zu können, beschwor ihn um thunlichst „galante“ Musik und gab ihn den, allerdings nur von ihm selbst ausgehenden Auftrag zu der Composition, Ende Juli.

Kind lieferte den sehr anmuthigen Text zu der „Jubel-Cantate“ am 6. August, und vom 7. an sehen wir Weber nicht mehr von

seinem Landhäuschen aus mit seinem niedlichen Frauchen und großen Hunde durch die Gründe streifen, sondern erblicken ihn, das ernste, bleiche Gesicht 13 Tage, man kann fast sagen auch 13 Nächte lang, wenn ihn der Dienst nicht nach Dresden rief, unabläſſig auf den Schreibtisch gebeugt am Fenster sitzend und seinem Geiste in dieser Spanne Zeit das Werk abgewinnend, das nächst seinen Opern am lautesten Zeugniß von der Fülle seiner Produktionskraft ablegt.

Die Nummer 1 dieser Cantate, aus einem der schwungvollsten und majestätischsten Chöre, die Weber geschrieben: „Erhebt den Lobgesang, Orgel und Glockenklang“ und einem schönen Terzett: „Anbetend sinken wir“ bestehend, und Nr. 2: Recitativ und Tenorarie: „Wohl lächelst freundlich du vor allem“, wurden vom 8.—11. Aug.; Nr. 4: ein pompöser Chor mit echt Weber'scher malerischer Toncharakteristik: „Wehe, schaut die Wolken“, D moll, am 11. Aug.; Nr. 5: Baßrecitativ und Chor, ein warmathmendes Gebet, am 13. Aug.; Nr. 6: Baßrecitativ: „Und sich der Schutzgeist ꝛc.“ wurde am 14.; die Nummern 3, 9 und 7, bestehend aus: Tenorarie und Recitativ: „Ein holder Lohn bist Leben du“, Chor: „König, mög' an deinem Throne“ und Chor: „Schmückt den Thron mit Blüthen und Zweigen“ gar in 2 Tagen, 15. und 16. Aug., geschaffen, so daß zwischen dem Beginne der Arbeit an dieser Cantate und der Vollendung ihrer Composition nicht ganz 9 Tage liegen. Eine eben so erstaunenswerthe Leistungsfähigkeit zeigte Weber bei der Instrumentation des Werkes, von der er z. B. am 17. Aug. 11 Seiten, am 18. Aug. 27 Seiten, am 19. Aug. 25 Seiten bearbeitete. Das Ganze trägt an Styl, Reife des Gedankenausdrucks, Beherrschung der Mittel und Wesenheit des Colorits vollkommen den Stempel derjenigen Periode der Entwickelung von Weber's Genius, in der seine Schöpferkraft am reichsten, seine Richtung, die dem innern Wesen seines Talents am angemessensten war.

Jubel-Ouvertüre.

In noch weit höherem Maße, als bei der Cantate selbst treten Weber's kostbarste künstlerische Eigenschaften, die Stimmung erzeugende Kraft, das fortreißende Feuer, die Macht der Rhythmik, der Zauber des melodischen Contrastes bei der Ouvertüre zu der Cantate hervor,

die unter dem Namen „Jubel-Ouvertüre“ seitdem sich einen Platz in der musikalischen Culturentwickelung und in Herz und Sinn des deutschen Volks erobert hat. Das Adagio (E dur) des Eingangs schildert wunderbar die Stimmung einer frohen Menge, die sich zu festlicher Veranstaltung vielgestaltig versammelt und das Jauchzen gleichsam im Herzen aufspeichert, liebevolle begeisterte Worte tauscht, die Begeisterung gegenseitig steigert, den Gefeierten bald laut und stürmisch, bald flüsternd preist und so bis es im berauschenden und ganz unwiderstehlichen Allegro in einem an musikalischem Ausdruck nie übertroffenen, aus tiefstem Herzen kommenden Jubel reiner, man möchte sagen, pastoraler Lust ausbrechen darf, die sich, nach vielfachem Auflodern, zum heißen Gebete in der majestätischen Form des „God save the king“ verklärt. Wo ist jetzt die Festlichkeit in Deutschland, deren Stimmung nicht durch Einleitung mit der Jubel-Ouvertüre gehoben würde?! Wo es zu rufen gilt: „Wir sind froh! sind glücklich!“ da klingt jetzt diese Ouvertüre, in der jeder Ton Jauchzen, Freude, Dank und Segen ist. Sie bildet mit den Ouvertüren zum „Freischütz“, „Euryanthe“ und „Oberon“, diesen vollkommen ebenbürtig, die vier volltönenden Seiten der Lyra, die der Genius der Kunst im Tempel des Nachruhms unter Weber's Namen aufgehangen hat.

Er schrieb diese Ouvertüre in der Zeit vom 2.—11. September 1818, nachdem er am 28. August vom Lande nach Dresden wieder herein gezogen war. In Hosterwitz hatte ihn, einige Wochen vor seinem Abschiede von da, zu seiner großen Freude, sein alter Freund Bärmann besucht, der noch mit der Sängerin Harlas die Welt durchzog. Dieser bewährte Herzensbund sollte bald getrennt werden, Weber die Freude nicht haben, die Frau, die auch ihm so herzlich zugethan war, wieder zu sehen. Sie starb einige Monate darauf, doch hatte Weber die Genugthuung, den trefflichen Künstlern noch ein schönes, durch prächtige Präsente gewürdigtes Concert bei Hofe veranstalten zu können.

Erdrückt, seelisch und körperlich vollkommen abgespannt, kam Weber in Dresden wieder an. Die Krankheitssymptome hatten sich wieder eingestellt und er hatte jetzt einen langen Winter vor sich!

Schon im August, nachdem er kaum angefangen hatte, die Cantate zu componiren, hatte ihm Schmiedel mitgetheilt, daß bei dem Jubelfeste wahrscheinlich „keine Gelegenheit" sein werde, die Cantate zur Aufführung zu bringen, da das Concert ganz anders zusammengesetzt werden sollte. Weber schreibt darüber am 5. August an Kind:

„2c. — werde aber auf jeden Fall Ihre Cantate componiren und aufführen, als selbständiges Huldigungs-Zeichen unserm erhabnen Monarchen, oder sollte es auch dazu nicht kommen können, sie stechen lassen. 2c."

Jubelcantate zurückgewiesen.

Die Befürchtungen bewahrheiteten sich nur zu sehr. Es ist nicht zu ermitteln gewesen, auf wessen Entscheidung hin Vitzthum am 12. Sept. Weber sehr betrübt mittheilte, daß seine Cantate im Jubel-Concerte nicht zur Aufführung kommen solle und er es nur mit vieler Mühe durchgesetzt habe, daß es mit der Jubel-Ouvertüre eingeleitet werden dürfe! — — —

Auf's Bitterste verletzt, wollte Weber nun auch diese zurückziehen, unterließ aber diesen leidenschaftlichen Schritt auf Zuspruch des Grafen.

Weß Geistes Kind die Persönlichkeiten waren, die nun das Programm zu einem Jubel-Concerte an einem Feste größter Seltenheit, an dem ein deutsches Volk seinem deutschen Könige aus vollem Herzen seine Liebe kundgeben wollte, zusammenstellte, dafür mag das Programm selbst sprechen:

Programm des Concerts am Jubelfeste.

1) Jubel-Ouvertüre von C. M. v. Weber.
2) Arie aus „Boadicea" von Morlacchi (Funk).
3) Violinconcert von Polledro (Polledro).
4) Duett von Nicolini (Sassaroli, Funk).
5) Rondo für Clarinette (Roth).
6) Quartett von Zingarelli (Benincasa, Sassaroli, Tibaldi, Funk).

Ist Absurderes denkbar an einem solchen Tage, im höchst festlich geschmückten, großen Opernhause, zu solcher Feier?!

Jubelcantate privatim in der Neustädter Kirche aufgeführt.

Die „Jubel-Cantate“ hatte Weber der Capelle, auf deren Anliegen, zu einer von dieser am 25. Sept., zum Besten erzgebirgischer Nothleidender veranstalteten, musikalischen Nachfeier des hohen Festes in der Neustädter Kirche überlassen. Bei dieser wirkten ca. 250 Sänger und Musiker mit, so daß die Cantate zu gewaltiger Darlebung kam, welcher vielleicht vermehrter Schwung durch das Bekanntwerden der Weber wiederfahrenen Kränkung verliehen wurde. Weber leitete dieselbe selbst. War dort das Programm der Musikaufführung trivial gewesen, so war es hier im größten Style zusammengewählt. Auf auserlesene Chöre Händels folgt die Cantate.

Der Eingang des Largo und sotto voce des ersten (Es dur) Chors setzte, in Verbindung mit dem Einfall des Forte bei „Schwinge dich himmelan“, das Publikum in Begeisterung. Bergmann und die Funk waren auserlesen bei Stimme, sangen mit voller Liebe ihre Arien und der kraftvolle Bassist Toussaint konnte in den Recitativen seinen herrlichen Baß voll zum Ausklang bringen. Das muntere Terzett mit leichtfaßlichen rhythmischen Motiven, belebte die Stimmung auf's Höchste, so daß der kräftige, edle, einfache Schlußchor in fortreißendster Wirkung zur Geltung kommen konnte. Die wärmste Theilnahme für das herrliche Werk mußte den Componisten dafür schadlos halten, daß er Zeit, Genius und Gesundheit an dessen Schöpfung umsonst gewandt, daß es den speciellen Zweck, für den es geschaffen war, verfehlt hatte. — —

Zu diesem, alle Fürstlichkeiten, die den sächsischen Namen trugen, so lebhaft angehenden Jubiläum, befand sich auch Weber's geistvoller Gönner und Freund der Herzog Emil August von Gotha in Dresden, der nach dem Anhören von Weber's „Jubel-Ouvertüre“ ihn noch im Opernhause aufsuchte, um ihm, in seiner liebenswürdig-formlosen Weise, sein Entzücken über das Werk auszusprechen. Einige Tage darauf (am 22. Sept.) benutzte Weber die Gelegenheit der überaus günstigen Stimmung des edeln Herrn für ihn, um eine Gnade, nicht für sich, sondern für den Dichter Kind von ihm zu erbitten. Weber fühlte, je mehr er mit Composition des „Freischützen“ vorschritt, wie sehr er Kind für Lieferung dieses seiner Natur so zusagenden Textes verpflichtet

sei. Er kannte Kind als eitel und wußte daher, daß ihm kaum irgend etwas so viel Freude machen würde, als ein Titel. Daher erbat sich Weber vom Herzoge Emil August den Charakter als „Hofrath“ für ihn. Lächelnd willfahrte ihm der heitere Herr und schon am 17. Nov. konnte Weber, der, ein großer Freund freudiger Gesichter, gute Nachrichten gern selbst brachte, dem erstaunten Kind das Diplom überreichen! —

Weber erbittet den Titel „Hofrath“ für Friedrich Kind.

Kind hörte es später nicht gern, wenn man erwähnte, daß Weber es war, dem er den Hofrathstitel verdankte, Weber aber schrieb an den Herzog den nachstehenden Brief, der voll Züge ist, die seine Bereitwilligkeit im Anerkennen fremden Verdienstes, seine nur wahrhaft edeln Naturen eigenthümliche Freudigkeit im Dank für andern erzeigte Wohlthaten und das liebenswürdige Feuer seiner freundschaftlichen Kundgebungen zeigen:

„Dresden am 26. Nov. 1818.

„Durchlauchtigster Herzog,

„Gnädigster Fürst und Herr!

„Wer Gutes und die Menschen Erfreuendes übt, der muß es nun schon auch darauf ankommen lassen, daß dankende Stimmen sich zu ihm drängen, und aus vollem Herzen das aussprechen, was sie gleichsam als Repräsentanten der öffentlichen Meinung mit wahrer Lust dem erhabenen Geber ehrfurchtsvoll darzulegen sich gedrungen fühlen. Wohl mir, daß ich weiß, mein gnädigster Herzog, der wahrhafte Beschützer, Befeurer und Selbsterzeugende, der da schafft, indem er aneifert, und aneifert, indem er schafft, er fühle sich'rer und erschöpfender mit die Regungen und das Walten eines rein dankerfüllten Herzens, als es irgend ein Wort geben, irgend eine Handlung auszudrücken vermag, und welches überhaupt nur von dem, der so giebt, auch wieder begriffen werden kann, wie man denken könne — sonst sähe es mit meiner Repräsentantenschaft sehr übel aus, und die Uebrigen, für die ich allenfalls das Wort unbewußt ergriffen, möchten dem ungeleckten Wortführer, oder dem Führer ungeleckter Worte, sehr schlechten Dank für sein Geführe wissen.

„Ew. Durchlaucht auszeichnende Huld für den trefflichen Kind hat große Senſation hier gemacht, und zwar durchaus gute, wenn auch hin und wieder ſeltſam modifizirt. Einige kleine unbedeutende Neid-Geſichtleins konnten freilich nicht ungeſchnitten bleiben, aber darin vereinigten ſich alle Stimmen zum ſchönſten Einklange, daß es erhebend, befeuernd und tröſtend ſey, ſolche Fürſtengaben ſo wahrhaft kunſtfürſtlich vertheilt zu ſehen. Die meiſten literariſchen und andern Handwerksſeelen, die gewohnt ſind, nur Paar- und Ellenweiſe bezahlt und belohnt zu werden, fragten freilich, wie viele Ellen und Paare Kind für Sr. Durchlaucht eigenen Hausgebrauch gefertigt habe; dieſe guten Leute begriffen wahrhaftig nicht, daß eines Fürſten wahrhaft hoher Geiſt das der Welt Geleiſtete auch das Seine nennt, und daß das beglückende Vorrecht, Geiſteskraft, er finde ſie wo er wolle, hervorzuheben und zu belohnen, dadurch zu belohnen, daß er ſeine Aufmerkſamkeit auf ſie beweiſe und das Geleiſtete erkenne, eine wahrhafte Fürſtenkraft iſt, die ſich als Stärkung und Belohnung des Guten an's Göttliche erhebt.

„Wenn es nun vollends mit dieſer Milde, dieſem künſtleriſchen Meiſterwohlwollen geſchieht, dann wirkt es erſt vollendet, und ganz anders, als wenn die Gnade mit drückender Gewalt einem ſo recht feſt den allenfalls aus ſolidem Eiſen-Guſſe gefertigten Lorbeer auf's Haupt ſetzt, daß man faſt darunter zuſammenknickt, und vor freudigem Schreck und ſchrecklicher Freude kaum den Athem zu dem devoteſten Danke finden kann.

„Hier aber ſprudelt er hoch und freudig empor, und ſchelten Ihro Durchlaucht auch ein bischen Ihren ſprudelnden Maria, ſo weiß ich ja doch, Sie werden nicht ernſtlich böſe, denn der Wille iſt ja gewiß gut.

„Was hätte ich nicht eigentlich noch alles zu ſagen und zu fragen, aber ich merke, daß ich die Geduld meines durchlauchtigſten Beſchützers ſchon genug auf die Probe geſtellt habe.

„Erlauben Sie mir nur noch zu wiederholen, daß Sie zwei ſehr frohe und glückliche Menſchen gemacht haben; wie oft war ich Augenzeuge, daß Sie darin Ihre Freude finden, Durchlauchtigſter Herr;

und in ſo fern man immer diejenigen, denen man Gutes thut, ein bischen gern hat, ſchließe auch ich mit der frohen Hoffnung der Fortdauer Ihrer Huld und Gnade für den Tonweber, der ſich unendlich darauf freuet, zur Zeit der Jubelhochzeit Ew. Durchlaucht perſönlich die unwandelbaren Gefühle der innigſten Verehrung und Treue ausſprechen zu dürfen, mit denen er immer und immer iſt

ſeines gnädigſten Herzogs und Herrn u. ſ. w."

Die Reihe der Jubiläen in der Reſidenz Dresden ſchloß nicht mit dem eben Erwähnten. War dieſes ein das ganze Volk unmittelbar und nahe Angehendes geweſen, ſo rief die Liebe, die dieſes an ſein Königshaus band, daſſelbe zu gleich warmer Theilnahme an dem nächſtfolgenden hohen Feſte auf, obwohl es eigentlich nur dem Familienkreiſe des königl. Hauſes angehörte. Es war dieß des Königs Friedrich Auguſt goldenes Ehejubiläum am 17. Februar 1819.

Weber hatte keinen direkten Auftrag erhalten, eine Meſſe für dieſe Feier zu ſchreiben, nahm aber an, daß er nun an der Reihe ſei, dieſelbe zu liefern, da Morlacchi die zum 50jährigen Regierungsjubiläum zu componiren gehabt hatte.

Unbeirrt durch die trüben, in letzter Zeit gemachten Erfahrungen in Betreff der Beziehungen zwiſchen ſeinen Compoſitionen und den hohen Feſten am Hofe, aus freier Liebe und Verehrung für das Königshaus und dem Drang gehorchend, ſich jeder, wenn auch noch ſo berechtigten Empfindlichkeit ledig zu zeigen, begann er am 17. Nov. die Arbeit an einer neuen, von ihm „Jubel-Meſſe" genannten Meſſe, die er zur Aufführung am Tage der goldenen Hochzeit beſtimmte.

Jubel-Meſſe zur goldnen Hochzeit des Königspaars.

Dieſe ſchöne, dem erſten Werke dieſer Art völlig ebenbürtige Arbeit, unterſcheidet ſich eben ſo charakteriſch in den Motiven und der Behandlung derſelben von jenem, wie die Veranlaſſungen zu beiden im Weſen verſchieden waren. Dort Größe, Pomp, Allgemeinheit, Wechſelwirkung von Völkerliebe und Fürſtentreue, hier Lieblichkeit, Milde, Beſchränkung, Gattenliebe, Familienglück — dem Feinfühlenden würde es peinlich ſein, die Werke bei beiden Veranlaſſungen vertauſcht zur Aufführung gebracht zu denken, obgleich natürlich die durch

den Text gegebenen Motive in beiden Fällen identiſch waren. Es zeigte ſich für Weber eben unmöglich ein Werk zu produciren, daß nicht den ſeiner Tendenz entſprechenden Localton in allen ſeinen Elementen warm und unverkennbar gezeigt hätte. Das „Kyrie“ beginnt hier mit dem Motiv des ſchuldloſen Gebetes einer glücklichen Familie (G dur) vierſtimmig mit vollem Chor; das ſchöne „Gloria“, ein Allegro in D (3/4), iſt wie das Kyrie bis an's Ende in einen Rhythmus aus genialen, ſchwungvoll die gläubigen Seelen im Vertrauen nach oben führende Ideen gewebt.

Das „Qui tollis“ iſt für Tenor mit ſchönen Accorden und lieblicher Melodie für die Blasinſtrumente geſchrieben, und originell die Idee der Fuge des „cum sancto spiritu,“ in deren Mitte die fünfte Sopranſtimme Solo eintritt und wie Licht über dem Chaos zitternd, die Worte „In nomine dei patris, Amen“ in reichen Bravourpaſſagen ſingt. Von mächtiger Wirkung ſind im „Credo“ bei den Worten „Et incarnatus est“ und „crucifixus est pro nobis“ die imponirenden, tief klagenden Accorde der Bäſſe, bis in „sepultus est“ die Melodie in einer ſchwebenden Cadenz, wie das Sinken aller Hoffnung, erſtirbt. Von Saſſaroli unvergleichlich ſchön und geiſtreich geſungen, war ſeiner Zeit dieſe Stelle der Meſſe von markerſchütternder Kraft.

Im Offertorium führt der Sopran eine in (C dur) von den Oboen und Fagotten anmuthig begonnene Melodie aus, und wenn dann das Chor im „Halleluja! Halleluja“ mit einem Crescendo der Harmonien und voller Orcheſter-Begleitung mächtig einfällt, werden die Seelen unwiderſtehlich in dem gläubigen Jubel mit nach oben geriſſen, der alle vorhergehende Betrübniß vor ſeinem blendenden Lichtſtrome verſchwinden macht. Ein Allegro im Uniſono von vier Stimmen mit fremdartigen Tönen der Saiten-Inſtrumente colorirt, drückt das „Oſanna“ aus, während im „Benedictus“ (A dur), ein von Weber immer mit vieler Vorliebe behandelter Satz, wieder eine liebliche um Segen flehende Melodie, in einem vierſtimmigen Andante tönt.

Das „Agnus dei“ (Es dur 6/8) beginnt mit einer andächtigen, rührenden Melodie für Fagott in hohen Tönen, denen ſich die beiden

Altſtimmen beigeſellen und mit einem einfachen aber unbeſchreiblich graziöſen Motive fällt der Sopran in „dona nobis pacem“ ein, während der Chor ein um Heil für das geliebte Fürſtenpaar betendes Volk darzuſtellen ſcheint.

Dieß iſt der ungefähre Gang der Ideen in der Meſſe, welche Weber für die königl. Jubelhochzeit ſchrieb.

Er arbeitete am Offertorium am 17. Nov. und vollendete es am 18. Dec. „Benediktus“, „Sanctus“ und „Oſanna“ wurden am 21. Nov. und 19. Dec. bearbeitet, „Agnus dei“ und „dona nobis“ am 22. Nov., 3. Dec. und 20. Dec. geſchrieben, das „Kyrie“ am 8. Dec. 1818, das „Gloria“ am 1. Jan. und das „Credo“ am 3. Jan. 1819 vollendet, ſo daß am 4. Jan. 1819 die ganze Meſſe fertig war.

Mit dieſer Meſſe ſchließen Umſtände, auf die wir ſpäter zurückkommen, Weber's Gelegenheitscompoſitionen zu Feſten am königl. Hofe auf längere Zeit ab.

Seit dem erſten Viertel des Jahres fühlte Caroline ſich Mutter, kränkelte dabei nicht ſelten, und, tiefer als ihr Gatte ſelbſt, jede ihm wiederfahrende Unbill fühlend, vermehrten die Ereigniſſe der Zeit ihr Unbehagen.

Es iſt nach Allem, was ſchon über Weber's Charakter und Weſen in Bezug auf Haus und Familie geſagt worden iſt, kaum nothwendig zu erwähnen, daß in dem Gedanken: Vater zu werden, für ihn ein ſo hohes Glück lag, daß die Pflege der Gattin in dieſer, für die Erfüllung ſeiner Wünſche ſo wichtigen Zeit, für ihn zur allerdringendſten Pflicht wurde. Gute Pflege und viel ärztliche Hülfe, häufiger ärztlicher Rath, Anordnung vieler und draſtiſcher Mittel war aber für Weber, der ein wunderbares Vertrauen zum Wiſſen der Aerzte hatte, und jeden Ausſpruch eines Mediciners wie eine Art Orakel zu betrachten pflegte, faſt gleichbedeutend. Dieſes Vertrauen zum Wiſſen jedes Arztes und daraus entſtehende Verwirrung der Maßnahmen, da ſich dieſelben immer nach der Meinung des Heilkünſtlers richteten, mit

dem Weber gerade verkehrte, hat ſpäter bei Behandlung ſeiner eignen tödtlichen Leiden viel Pein für ihn im Gefolge gehabt, vielleicht ſogar ſein Ende beſchleunigt. Er hatte ſtets das Bedürfniß, der Freund ſeiner Aerzte zu ſein. Sein böſer Stern führte ihm in Dresden zwei geiſtvolle und feingebildete Aerzte als Berather zu, deren Anſichten ſich meiſt diametral entgegen ſtanden. Der eine, der Königl. Leibarzt Hofrath Hedenus, ein Mann des letzten alten Styls mit Stutzperrücke, Schnallenſchuhen, goldner Doſe, leiſem Schritt, meiſt im grauen Frack, currirte ihn auf Unterleibsübel mit heroiſchen Mixturen, der andere, der K. Ruſſ. Hofrath Weigel, ein junger, geiſtreicher, feiner Mann mit krauſem ſchwarzem Haar, feurigem Blick, ungewöhnlich ſchöner Hand, duftend, elegant, großer Frauenbeſieger, erklärte ſeinen Hals als Hauptſitz der Krankheit. Jedem von beiden glaubte Weber und befolgte ſeine Anordnungen bis zum nächſten Beſuche des Anderen. Daß auch ein ſtärkeres Naturell als das ſeine von ſolchem Einſtürmen in verſchiedener Richtung hätte Schaden leiden müſſen, verſteht ſich von ſelbſt.

Verſtimmt durch das Kränkeln der Gattin im Hauſe, durch eigene Indiſpoſition, die er nur mit Mühe und Anſpannung bekämpfte, und die Mißſtände in ſeinen dienſtlichen Beziehungen, zeigte ſich Weber gereizt und argwöhniſch allen Handlungen gegenüber, die ihm eine abſichtliche Beeinträchtigung ſeiner Stellung, Würde oder amtlichen Freiheit zu enthalten ſchienen, oder wie Kränkungen und Beleidigungen ausſahen.

Dieſe Gereiztheit ging ſo weit, daß er ſich durch ſie verleiten ließ, einen Diener, Fritz Stammer, der wochenlang die ihm anvertrauten abgehenden Correſpondenzen unterſchlagen, das Porto eingeſteckt und dadurch eine heilloſe Verwirrung in die ſonſt ſo exact geführten Geſchäfte Weber's gebracht hatte, eigenhändig mit einem Stocke zum Hauſe hinaus zu prügeln.

Von ſolcher Gereiztheit, die ihn durch gallige und nervöſe Erregungen blendete und oft die Dinge über ihr Gewicht ſchätzen ließ, leiſten beſonders auch aus dieſer Zeit herrührende, faſt kleinliche Beſchwerden über das Verhalten Morlacchi's Zeugniß, der, wie es

ſcheint, allerdings ein Gefallen daran fand, dem verſtimmten Collegen kleine Aergerniſſe aller Art zu bereiten. So beklagte ſich Weber mehr als einmal darüber, daß Morlacchi ſich immer wieder „Primo Maestro“ nenne, und Beſtellungen in ungehöriger Weiſe an ihn gelangen laſſe. Zur Bezeichnung der bittern Form, in der Weber's Beſchwerden dann in erſter Hitze häufig angebracht wurden, möge hier eine ſolche an den Grafen Einſiedel gerichtete folgen.

„Dresden, den 8. Nov. 1818. Früh 11 Uhr.

„Ew. Excellenz

beeile ich mich anzuzeigen, daß Herr Morlacchi abermals mir heute zumuthen laſſen, für ihn den heutigen Kirchendienſt zu thun, ſich auf Ew. Excellenz berufend. Da ich nun geſtern Abend noch mit Hochdenenſelben über ſolche ganz dienſtwidrige Zumuthung des Herrn Morlacchi ſprach, ſo liegt die Unwahrheit, daß dieſes mit Ew. Excellenz Willen geſchähe am Tage, denn, Ew. Excellenz werden nie etwas Dienſtwidriges wollen. Hätte mich Herr Morlacchi freundlich darum erſucht ihm eine Arbeit abzunehmen, ſo verſteht es ſich wohl von ſelbſt, daß ich es mit Vergnügen gethan haben würde. Durch den Kapelldiener kann mich dieſer Herr aber nicht beſtellen laſſen, zumal, da er es nicht einmal der Mühe werth hielt, mir, der Bitte des Kapelldieners an ihn gemäß, nur ein Paar Worte über dieſen Gegenſtand zu ſchreiben.

„Die Anmaßungen und Unkenntniß alles Schicklichen dieſer Leute werden es wohl endlich dahin bringen, daß man ſie ganz klar einmal Sr. Majeſtät dem Könige zu Füßen legen muß, da ſie die Allerhöchſte Gnade ſo ſehr mißkennen, daß ſie ſie zum Schutz ihrer Bequemlichkeit und ihres Eigendünkels zu mißbrauchen wagen.

„Verzeihen Ew. Excellenz meinen eiligen Vortrag und genehmigen Hochdieſelben die Ausdrücke der vollkommenſten Hochachtung, mit welcher ich zu ſein die Ehre habe

Ew. Excellenz

ganz ergebener

C. M. von Weber.“

Einen ernſtlicheren Gehalt bekamen dieſe Reibereien, eine vollkommene Berechtigung Weber's Zorn darüber, als er nach faſt zweijähriger Verwaltung des Poſtens eines Direktors der deutſchen Oper, während welcher Zeit er davon abgeſehen hatte, eine ſeiner Opern aufzuführen, im November 1818 beſchloß, ſeine „Sylvana" dem Dresdener Publikum vorzuführen und Morlacchi mit ſeiner Partei offen und geheim alle Hebel in Bewegung ſetzte, dieß zu verhindern. Es würde ihnen das ſchwerlich dem geſunden Weber gegenüber gelungen ſein, der kränkelnde, verſtimmte verlor die Luſt am Kampfe. Weber begann die Oper am 6. November, nachdem er am 15. Oct. Iſouard's „Joconde" zur Aufführung gebracht hatte, einzuſtudiren. Aber von Stund an war faſt keine Probe des Werkes mehr zu Stande zu bringen. Bald ließ dieſe, bald jene Sängerin ſich krank melden, und faſt ſtets machte Morlacchi von einem, der italieniſchen Oper gebliebenen Vorrechte Gebrauch, die Probezeiten für ſeine Einſtudirungen zuerſt zu wählen. Da es ihm jederzeit bekannt wurde, wenn Weber Proben ſeiner Oper anzuſetzen beabſichtige, deckte er ſofort die Zeit durch eine italieniſche, ſo daß Weber, nachdem er drei Proben mühſam zu Stande gebracht, die andern ihm aber mehr als zehn Mal abgeſagt worden waren, mit dem Fuße ſtampfend und den Taktſtock hinwerfend wüthend ausrief: „Nun ſoll aber auch jede Note von der Oper, die ich hier ſpielen laſſe, verdammt ſein! —"

Er zog die Oper zurück und ſie iſt erſt lange nach ſeinem Tode in Dresden zur Aufführung gekommen.

Mit dieſen dienſtlichen Aergerniſſen ſollte es indeß nicht ſein Bewenden haben. Eine herbe Kränkung war ihm auf den Schluß des Jahres, in welchem er faſt ſeine ganze künſtleriſche Thätigkeit auf huldigende Kundgebungen ſeiner Liebe und Verehrung für ſein Fürſtenhaus gewandt hatte, aufgeſpart.

Beim Herannahen von Carolinens Entbindung begann Weber an Pathen für das zu erwartende Kind zu denken, und nachdem bei einer Gelegenheit König und Königin ſich ihm freundlich und gnädig geäußert hatten, glaubte er es wagen zu dürfen, dieſe hohen Perſonen darum zu bitten, daß ſie Zeugen bei der Taufe ſeines Kindes ſein

möchten. Es ist dieß ein in katholischen Ländern früher noch mehr als jetzt durchaus gewöhnliches Vorkommniß. In einer Audienz am 19. Nov. trug er seine Bitte vor, die auch huldreiche Aufnahme und Gewährung fand. Da bei solchen Gelegenheiten die hohen Personen sich durch Beamte ihres Hofstaats vertreten zu lassen pflegen, durch deren Rang das Maß der Werthschätzung der Aeltern des Täuflings Seiten der Fürsten ausgedrückt zu werden pflegt, so wurde die weitere Ordnung der Sache vom Könige seinem Hofmarschallamte übertragen und hier gelangte die Sache in Kreise, wo man Weber's Gebahren sehr anmaßlich fand und dem gemäß die nöthigen Schritte zur Zurückweisung der Anmaßung einleitete.

Caroline entbunden.

Das Kind wurde am 22. December 1818, unter unsäglichen Leiden der Mutter, geboren. Weber's Angst um die geliebte Gattin war grenzenlos. Am Tage, wo sie wieder „eine Henne mit Reis" essen durfte, vollendete er seine Jubelmesse, notirt aber erstere Thatsache doppelt unterstrichen in seinem Journal, während die Vollendung der Jubelmesse blos in aller Kürze bemerkt wird.

König u. Königin Pathen des Kindes, vertreten durch Kammerdiener Schmiedel und Kammerfrau Erdtel.

Am 26. Dec. vollzog der Pater Superior Schmidt die Taufe. Weber hatte als Edelmann, hoffähiger Beamter und berühmter Mann wohl das Recht auf Vertretung der hohen Pathen durch Hofdame und Kammerherr zu hoffen, wie es ja auch bei seiner eigenen Taufe in Eutin der Fall gewesen war. Zu sprachlosem Erstaunen der anwesenden Gäste erschienen statt deren, wie Weber selbst schreibt: „mirabile dictu! der Kammerdiener Schmiedel und die Kammerfrau Mademoiselle Erdtel!"

Schwerer als durch diese, offenbar durch den Hofdienst, ohne Wissen der hohen Pathen, veranlaßte Zurücksetzung ist Weber niemals in seinen Standes-Gefühlen gekränkt worden! —

In voller Ueberzeugung, daß dieser schmerzende Stich nicht von ihnen komme, verfügte er sich, vor Aerger noch halb krank, am Sylvestertage zu den Majestäten und brachte ihnen, ohne seiner Demüthigung zu gedenken, seinen Dank für die Huld, daß sie Pathen seines Kindes gewesen seien.

Weber's Tochter getauft Marie Caroline Friederike Auguste.

Das Kind erhielt die Namen Marie Caroline Friederike Auguste.

Der am 28. Dec. erfolgte Tod von Carolinens Vater drückte die Stimmung des Ehepaars noch tiefer und so traten sie denn schweren Herzens in das neue Jahr hinüber.

Auch im neuen Jahre verminderten sich Sorgen und Kümmernisse nicht. Mutter und Kind gelangten nur sehr langsam zu Kräften. Weber arbeitete schwer und unausgesetzt kränkelnd am Einstudiren von Isouard's „Aschenbrödel" und Dittersdorf's „Doktor und Apotheker". Hätte er erstere Oper doch so gern unter den Augen Carolinens vorbereitet, die in der Rolle des Aschenbrödel, auch die letzte, in der sie überhaupt auf der Bühne erschienen war, seiner Ansicht nach, nicht übertroffen werden konnte.

Mit beiden Opern, besonders aber der letzteren, von ihm in ihrem Genre so hoch gehaltenen, reizenden Oper, machte er kein Glück beim Dresdener Publikum, dessen Ohr sich immer auf's Neue an den beiden Wochentagen der italienischen Oper am Töneglanz derselben zu sehr blendete, um dann an den andern Opernabenden am biedern Sangeswerk der schlichten Deutschen Geschmack finden zu können. Wurde doch, ehe man die Hände zum Applaus erhob, nach guter alter Ortssitte, immer noch nach dem ersten Range geschielt!

Sein im III. Bande gegebener, allerdings nicht leidenschaftsloser Aufsatz über Dresdener Kunstkritik, den er in der Leipziger Musikzeitung zum Abdruck brachte, hatte ihn nebenbei in einen Federkrieg mit dem Correspondenten dieser Zeitung, der sich mit den Buchstaben A. C. H. zeichnete, verwickelt, welcher ihn um so mehr verdroß, als er sehr wohl fühlen mochte, daß ihm zur Zeit die zu solchem Vorgehen nöthige Ruhe mangle und er es verfehlt habe, sich jener unbekannten Größe gegenüber in vortheilhafte Stellung zu bringen. In dieser Stimmung schreibt er auch an J. P. Schmidt in Berlin, dessen Operette, „Das Fischermädchen", am 5. Dec. 1818 in Scene gegangen und dem Nachtheiliges von dieser Aufführung zu Ohren gekommen war:

„Dresden, den 19. Jan. 1819.

„Mein lieber Freund! Ich habe zwar eigentlich nicht Zeit, aber einen Freund zu beruhigen, muß man ſie haben. Glauben Sie meinen Worten. Ihre Oper (das Fiſchermädchen) hat gefallen. Daß ſie keine große Senſation machen konnte, liegt mit in der Gattung, da unſer Publikum noch zu ſehr verwöhnt von den langen und breiten italieniſchen Saucen iſt. Daß Mlle. Benelli beſſer hätte ſein können, iſt zwar keine Frage, aber es iſt noch eine große Kluft zwiſchen ſchlecht oder weniger gut. Es wurde die Tenor-Arie, Discant-Arie und am Schluſſe applaudirt; das ſind hier, wo wir etwas kalt ſind, deutliche Beweiſe des Gefallens. Was den Geſellſchafter betrifft, ſo haben wir da einen Correſpondirenden, der uns überhaupt nicht grün iſt; ich glaube es iſt Herrmann, ſo wie überhaupt die deutſche Oper unendliche Widerſacher hat, beſonders unter den Correſpondenzlern. Ihre Oper wäre auch ſchon wiederholt, wenn die langen Trauerferien und darauf folgende Feſtvorſtellungen nicht geweſen wären. Alſo beruhigen Sie ſich und glauben Sie, daß ich jede Schonung der Art, wie Sie ſie befürchteten, nicht gegen meine Freunde obwalten laſſe. Für das überſandte Exemplar danke beſtens, ſo wie über die mir recht intereſſante Mittheilung über Ihre Kunſtbildung in Ihrem Schreiben am 14. Oktober. Machen Sie im neuen Jahre das Verſprechen des alten wahr und beſuchen Sie uns, da wollen wir manches beſprechen.

„Ich komme wieder auf Recenſionen u. ſ. w. zurück. Da ſind wir auch übel daran. Es iſt hier durchaus Niemand, der ſich der Sache mit Wärme annehme. Die es könnten, wollen nicht wahr ſein, und ſo muß ich einem um den andern das Handwerk legen, vide Muſ. Z. Nr. 51. Ein dritter iſt zu faul, kränklich ꝛc., und ſo muß ich es leider erleben, daß von wahrhaft ausgezeichneten Leiſtungen, wie z. B. unſere Zauberflöte iſt, gar nichts erwähnt wird. Das iſt oft recht ärgerlich — denn es iſt allerdings die beſte Sache um das eigene Bewußtſein, aber das, was geleiſtet wird, auch anerkannt zu ſehen, iſt doch auch erfreulich und ermunternd. —

„Meine Frau iſt von einem geſunden Mädchen nach vielen Lei-

den glücklich entbunden. Ich habe dabei auch viel gelitten und die Nächte daneben arbeiten müssen. Den 17ten ist meine neue Messe mit Erfolg zum ersten Male aufgeführt worden. Nun hoffe ich endlich auch an mich denken zu dürfen.

„Der Alpenhütte werde ich nicht vergessen, doch diesen Winter sie schwerlich mehr dran bringen können. Schicken Sie mir sie aber gelegentlich.

„Nun leben Sie wohl, mein lieber Freund, sein Sie beruhigt wegen Ihrer Oper und denken freundlichst Ihres theilnehmenden

C. M. v. Weber."

Jubelhochzeit.

So kam der Jubelhochzeitstag (17. Jan.) heran und Weber freute sich des Gedankens, dem hohen Jubelpaare mit seinem schönen, neuen Werke seine Verehrung mächtig zutönen zu können, als, wenig Tage vor der Hochzeit, Vitzthum ihm ankündigte, daß die Aufführung seiner Messe bei der kirchlichen Feier zwar genehmigt worden sei, jedoch Morlacchi und Polledro Auftrag erhalten hätten, Offertorium und Symphonie dazu zu schreiben, sein Offertorium daher wegzubleiben habe! —

Wer es weiß, wie warm Weber die Integrität seiner Arbeiten, deren Theile sich gegenseitig so organisch bedingen, am Herzen lag, wird begreifen, wie schmerzlich ihn diese Nachricht, dieser Befehl bewegen mußte. In der That fühlte sich der schon Leidende davon so tief über die Gebühr verletzt, daß er fürchtete, dem seiner Leitung zufallenden Theile des kirchlich-musikalischen Festes nicht selbst vorstehen zu können, ja daran dachte, seine Messe ganz zurückzuziehen. Von dieser Beleidigung hoher Personen hielt ihn ruhigere Ueberlegung und die liebenswürdige Gutmüthigkeit des Prinzen Anton ab, der eine, zur Aufführung im kleinsten Familienkreise bestimmte Cantate zum Jubelfeste geschrieben hatte und Weber nicht allein zu den Proben derselben mit der ihm eigenen schlichten Bonhommie einlud, sondern nach jedem Satze in der ersten Probe im Dirigiren inne hielt und ihn fragte: „Nun, was meinen Sie, Capellmeister?" Weber fand die Cantate in der That voll Talent und äußerte dieß, eben so unverholen aber

Cantate des Prinzen Anton zum Jubelfeste.

auch seine Bedenken bei Diesem und Jenem, was musikalisch-wissenschaftlich nicht ganz in Ordnung war. „Ja, ja," sagte der treffliche Prinz dann, „haben Recht, hier haben Sie einen Bleistift, wollen die Sache in's Geschick bringen!" Trat dann mit Weber vor seine Partitur und ließ sich, freundlich nickend, wie ein Schüler darin herum streichen und schreiben, zog ihn dann am Aermel vor die Stimmen und sagte: „Nun auch gleich hier!" bis Alles bestens in correkter Form war.

Musikabende beim Prinzen Anton.

Die Musikabende beim Prinzen Anton wurden von Allen, die ihnen anwohnten, als höchst gemüthlich geschildert. Der Prinz stand da unter seinen Künstlern, in seinem grauen Frack und kurzen Beinkleidern, Schnallenschuhen, den feingeschnittenen, gepuderten Kopf emsig auf seine Partitur gebeugt und gutmüthig klug emporblickend, wenn einer der Herren rief: „Königl. Hoheit, hier muß ein Fehler sein!" „So, wo denn?" fragte er dann, trat neben den Betreffenden und ließ sich gelehrig vordemonstriren. Bei dem auf die Musik folgenden kleinen Souper, zu dem er mit den Worten einzuladen pflegte: „Nun haben wir gearbeitet, jetzt wollen wir essen!" saß er behaglich jovial in ihrer Mitte und nur die Verehrung Aller kennzeichnete ihn als Prinzen, und nur die Liebe Aller setzte ihm einen vielstrahligen Stern auf die Brust.

Aufführung der Jubelmesse 17. Jan. 1819.

Die Jubelmesse kam am Jubeltage, befehlgemäß, mit den Morlacchi'schen und Polledro'schen Beifügungen zur Aufführung! —

Giovanni Cantu.

Morlacchi's Offertorium gewann durch den Vortrag eines jungen Mailänder Sängers, Giovanni Cantu mit Namen, den dieser, im Auffinden schöner Gesangskräfte geschickte und glückliche Componist, Jahrs zuvor in Italien entdeckt hatte, großen Reiz. Cantu, der mit dieser Leistung zum ersten Male in der Kirche zu Dresden erschien, war ein Schüler Gentili's und von der Natur mit Allem überreich ausgestattet, was zum Bühnensänger gehört. Die Stimme des schönen Mannes war der wundervollste Tenor, den die verwöhnten Ohren der Habitué's der italienischen Oper zu Dresden je getrunken hatten, und den er mit großer Meisterschaft behandelte. Leider starb Cantu schon

drei Jahre ſpäter, kaum 24 Jahr alt. Die Erwartungen, die ſeine Leiſtungen in der Kirche erregten, ließen das Morlacchi'ſche Offertorium mit ſolcher Spannung erharren, daß der übrigen Muſik nur halbe Aufmerkſamkeit geſchenkt wurde.

Auf der Bühne debutirte Cantu am 20. Januar in Paër's „Camilla".

Erſt am 24. konnte Weber ſeinen Freunden, unter denen ſich Rochlitz befand, die Jubelmeſſe in ihrer Integrität und unter günſtigen Verhältniſſen zu Gehör bringen. Die Sopran- und Altſoli, von Saſſaroli und Buccolini geſungen, kamen in vollem Glanze zur Geltung, während Benelli und Benincaſa die Tenor- und Baßparthie ſo herrlich vortrugen, daß man ihnen Weber's blaſſes, mit einem Sammtkäppchen bedecktes Haupt manchmal freundlich zunicken ſah.

Einen Monat darauf ſchien es, als ob das Gewölk, das zwiſchen Weber und der Sonne höherer Huld ſchwebte, und deſſen Zertheilung er mit immer größerem Eifer wünſchte, je theurer ihm das Königshaus ſelbſt wurde, beginnen wollte, einen hellen Strahl durchzulaſſen.

Auftrag, eine Feſtoper zur Vermählung des Prinzen Friedrich Auguſt zu ſchreiben.

Er erhielt den Auftrag, eine Feſtoper zu der bevorſtehenden Vermählung des Prinzen Friedrich Auguſt mit der Erzherzogin Caroline von Oeſtreich zu ſchreiben, wobei ihm Stoff und Anordnung vollkommen überlaſſen bleiben ſolle.

Es iſt kaum möglich ſich das Maß der Befriedigung, die Weber hierbei empfand, vorzuſtellen, wenn man ſich nicht die Wärme ſeines Verlangens, dem Königshauſe ſeine Ergebenheit durch ein Werk ſeiner beſten Kraft zu zeigen, vergegenwärtigt.

Er beſchloß, das Beſte zu geben, was feſtes und reines Wollen ſeinem Genius, ſeiner Kunſt, ſeiner Erfahrung abringen könnte.

Vitzthum hegte eigentlich die Abſicht, den Text zu dieſer Oper durch eine Art Concurrenz unter den Dresdener Dichtern zu erlangen. Als aber Friedr. Kind in einem gereizten Briefe an ihn (vom 22. Febr.) erklärte, an einer ſolchen Concurrenz ſich nicht betheiligen, wohl aber auf eine mit Weber im Verein zu ſchaffende Arbeit allen Fleiß wenden zu wollen, ſo ging Vitzthum, der wohl wußte, daß Weber mit Kind am liebſten arbeiten würde, hierauf ein, übertrug, durch ein Schreiben

vom 12. März, Kind die Arbeit, indem er empfahl, den Stoff aus der ſächſiſchen Geſchichte zu wählen. Dieß erklärte jedoch Kind in einer Antwort vom ſelben Tage, ſehr charakteriſtiſch für den herrſchenden Geiſt, „der Vermeidung von Colliſionen wegen“ für zu beengend, und da das zu Schaffende ein Werk von monumentalem Charakter werden ſolle, das Intereſſe am Stoff auf eine zu kleine Provinz der Welt beſchränkend. Er ſchlug Bitzthum und Weber drei Stoffe, einen aus der Geſchichte, einen aus der Mythologie, einen aus der Märchenwelt vor, und der letztere wurde gewählt.

Kind war, beſonders wenn ihn eine Thätigkeit intereſſirte, ein Arbeiter von großer Rüſtigkeit. Schon am 31. März war der Text zur Oper „Alcindor“ in allen Hauptſachen in Bitzthum's Händen. Feſtoper „Alcindor“.

Der Stoff, einem Märchen der „Tauſend und eine Nacht“ entnommen, geſtattete die volle Entwickelung des reichſten Bühnenpomps, des vielſeitigſten Reizes der Muſik. Durch alle Sphären der orientaliſchen Romantik, durch den ganzen Zauber, der uns ſchon beim Nennen der Namen der Ommajaden und Abaſſiden mit Bildern von Edelgeſtein und Waffenglanz in Sonnengluth, von Springborngeplätſcher im Mondenſtrahl erfüllt, durch alle Reiche des Feenlebens, kurz durch jene ganze Welt, in der Weber's Genius vor allem heimiſch war, führten Kind's geſchickte Verſe und verſtändige Scenen den Componiſten.

„Alcindor“ hätte ein „Oberon“, aber der „Oberon“ eines geſunden Meiſters vor einem geſunden, guten Texte werden können!

Berathungen zwiſchen Dichter, Componiſt, Theatermaler, Maſchiniſten, reihten ſich nun aneinander. Beſonders wurden die Theatermaler Winkler und Jentſch von Kind und Weber mit unglaublichen Entwürfen beſchäftigt. Es ſollte eine Prachtoper werden! Weber war nie mehr in ſeiner Natur, als wenn es den ganzen Bühnen-Mechanismus im Großen und Ganzen in Bewegung zu ſetzen galt. Wurden doch ſchon im April Verhandlungen mit dem berühmten Tenoriſten Gerſtäcker in Kaſſel gepflogen, der die groß angelegte Parthie des „Alcindor“ ſingen ſollte.

In dem Getreibe ſo anderer Richtung regte ſich auch der gute Geiſt der „Jägersbraut“ wieder, der Jahr und Tag geſchlummert

hatte. Am 13. März wurde Caspar's großartig-dämoniſche Arie: „Schweig, ſchweig, damit Dich niemand warnt", und damit das letzte Stück ſkizzirt, das am Entwurfe zum I. Akte noch fehlte.

Krankheit. Mitten in dieſer vielſeitig aufregenden Thätigkeit, die noch durch ſeines alten Freundes, Andreas Romberg, Beſuch vermehrt wurde, der Weber's volle Mitwirkung vor und bei ſeinem, am 9. März gegebenen Concerte in Anſpruch nahm, überwältigte die lange, durch hohe Seelenſpannung gebändigte Krankheit, die ihn aber ſtets durch Leiden an ihre Gegenwart gemahnt hatte, alle Widerſtände und warf ihn am 18. März auf's Leidensbett, das er bis Mitte April nur auf kurze Zeiten, ſchwankend, kraftlos und unfähig zu jeder Thätigkeit, verlaſſen konnte. Nur mit unſäglicher Mühe pflegte ihn die ebenfalls leidende Caroline, die ihre Sorge zwiſchen dem Lager des Gatten und der Wiege des kleinen Töchterchens theilte, in welcher dieß, in ein entferntes Zimmer der Wohnung gebettet, damit Weber deſſen Zuſtand nicht erfahren ſollte, ſterbend lag.

Kaum begann Weber ſich Ende April einigermaßen zu erholen,
Tod des Kindes. ſo ſtarb das Kind wirklich! (28. April.) Nun ließ ſich Nichts mehr verheimlichen, der harte Schlag warf ihn rauher als zuvor nieder; in ſeinen Phantaſien rang er mit den ihn im Leben bedrängenden und drückenden Gewalten!

Auch Caroline widerſtand dem Seelenleiden nicht. Krank lagen die Gatten in zwei zuſammengränzenden Zimmern, ſich durch die Wand Tröſtungen zurufend und in ſtiller Nacht das Schluchzen in den Kiſſen erſtickend, daß es das Andere nicht hören ſollte. — Es war eine ſchwere Zeit. —

Trefflich bewährte ſich in ihr die neue Freundſchaft mit der Schweſter des Hauptmanns von Hanmann und den Töchtern des Oberſten von Göphardt. Dieſe guten Frauen übernahmen die Pflege der Kranken und des Hauſes. Stets wachten treue, ungeſchloſſene Augen bei den Gatten und treue Liebe ordnete ihre Pfühle, ſprach erheiternd zu, linderte mit ihrem ganzen Segen. Dieſe böſen Wochen fügten die Freundſchaft zwiſchen Webers und dieſen Trefflichen für alle Zeiten zuſammen.

In den erſten Tagen des Mai zeigte ſich die Krankheit der beiden Gatten ſo weit gebrochen, daß an den Umzug auf's Land gedacht werden konnte, wonach ſich Weber mit jener Raſtloſigkeit ſehnte, durch die ſich, bei nervös feinorganiſirten Kranken, ſo oft die einzig wirkſamen Heilmittel von ſelbſt und mit großer Beſtimmtheit andeuten.

Der Umzug nach Hoſterwitz wurde deshalb früh im Jahre, ſchon am 5. Mai, bewirkt. Ein warmer Lenz beförderte die Heilung. Die ſchnellkräftigere Caroline konnte ſchon eine Woche ſpäter die Pflege des Gatten ſelbſt übernehmen, der noch am 7. an Kind, welcher ihn um eine Melodie für ſein „Taſchenbuch zum geſelligen Vergnügen" gebeten hatte, ſchreiben mußte:

„Mein lieber Freund!

„Hier in der Ruhe fühle ich erſt, wie ſehr die letzte Zeit mich angegriffen hat. ich bin noch total invalid. Mein Herz iſt kerngeſund, aber der Kopf kann ſich um keinen Preis noch der geringſten Anſtrengung hingeben. Mit fremden Federn, die gar lockend und herrlich mich anſchauen — mag ich mich doch auch nicht ſchmücken, man würde auch gewiß den Raben erkennen. Schon dieſe Paar Zeilen haben mich ganz erſchöpft. Es thut mir recht weh, recht ſehr, fehlen zu ſollen im Kreiſe. Setzt meinen Namen hin und meldet mich krank, ſo bin ich doch da. Gruß von Frau an alle. Die Natur iſt herrlich. uns geht es im Ganzen gut aber langſam vorwärts. Vale!"

Mit der fortſchreitenden Reconvalescenz bildete ſich bei Weber, dem ſonſt unabläſſig geiſtig Thätigen, ein ſonderbarer Zuſtand aus. Das Seelenleben trat in auffallender, ja faſt beängſtigender Weiſe gegen die Bedürfniſſe und Funktionen des Körpers zurück, der ſeeliſche Künſtler wurde zum bloßen Lebensfriſter und Genießer.

Sein Arzt, Dr. Hedenus, der knappe Koſt für eine wahre Panacée hielt, hatte ihm ſtrenge Diät und höchſte Regelmäßigkeit der Mahlzeiten, neben dem Gebrauche des Geilnauer Waſſers vorgeſchrieben, außerdem ihm das Geſetz gegeben, ſich nie ganz ſatt zu eſſen.

Kaum hatte Weber dieß Regime einige Tage befolgt, ſo begann ſich, bei unabläſſigem Hunger, ſein Dichten und Trachten nur um ſeinen Magen und deſſen Bedürfniſſe, Eſſen und Trinken, Eßbares und Trinkbares zu drehen. Mit der Uhr in der Hand ſtand er halbe Stunden lang an der Küchentreppe, wenn die vorgeſchriebene Zeit zu ſeiner Mahlzeit herannahte und konnte in wahren Zorn gerathen, wenn nicht mit der Minute die Bouillon, das Ei, die Semmel auf dem Tiſche ſtand, oder die Semmel zu klein, die Taſſe nicht ganz voll war. Als ihm einſt der Arzt den Genuß einer Schüſſel ſaurer Milch geſtattet hatte, beſuchte er den Milchkeller ſelbſt mehrere Male, um zu ſehen, ob ſie denn gar nicht gerinnen wolle. Am Morgen, an dem ſie genoſſen werden ſollte, und auf den er ſich wahrhaft kindiſch gefreut hatte, fand es ſich, daß ſeine Lieblingskatze den Napf umgeworfen hatte. In einer Aufregung, die man nicht an ihm kannte, durchſuchte er hierauf mit dem Stocke das Haus, um das ſonſt ſo gehätſchelte Thier hart zu züchtigen. Um mit dem Gedanken an Eſſen und Genießbarem beſchäftigt zu ſein, führte er mit Behagen die Wirthſchaftsbücher, zog ſelbſt Bier und Wein ab und beſprach mit Caroline in einer Breite und mit einer Gewichtigkeit die Küchenzettel der kommenden Tage, die dieſer oft ein Lächeln abnöthigte, oft aber auch faſt Beſorgniß einflößte. Welche Arie hatte ihn je ſo intereſſirt als jetzt die morgende Suppe? wann hatte er ſo emſig nach Motiven für eine Ouverture geſucht, als jetzt nach der Löſung des Problems: das Menü für den Sonntag Mittag mit den Vorſchriften des Arztes in Einklang zu bringen?

Dieſer halb drollige, halb peinliche Zuſtand löſte ſich gegen das Ende des Mai mit dem Beſuche ſeines theuren und verehrten FreundesGe, heimerath Wiebeking aus München, der zwar auch reiſte, um ſeinen Schmerz über den Tod ſeiner Tochter und Weber's geliebter Schülerin, Fanny, zu beſiegen, aber durch den Zwang ſeiner Gegenwart und des Verkehrs mit ihm, den Bann, der gleichſam Weber's geiſtiges Weſen gefeſſelt hielt, durchbrach.

Weber's Clavierauszüge.

Gleich nach der Abreiſe des ausgezeichneten Mannes ſehen wir ihn wieder mit leichter Arbeit beſchäftigt und gemüthlich thätig im Laufe des Juni die Clavierauszüge zu Abu Haſſan, der Jubel-Cantate,

Jubel-Ouverture und der Arien für den Prinzen Friedrich von Gotha, zu „Helene“ und zu „Lodoiska“ vollenden.

Nicht daß die Bearbeitung der Clavierauszüge seiner Orchesterwerke bei Weber eine bloße Funktion seines musikalisch-technischen Könnens gewesen wäre, denn er producirte in ihnen eigentlich Neuschöpfungen jener Werke, in denen die orchestralen Wirkungen nur in eine engere Form übersetzt dem Hörer gegeben, keine Idee, keine Contour ihm vorenthalten werden sollte.

Der geistvolle W. H. Riehl, der vielleicht von allen musikalischen Denkern das innere Wesen der Weber'schen Kammer- und Clavier-composition am tiefsten und klarsten erfaßt, durchgedacht und nachgefühlt hat und den Befund seiner, mit unerbittlichem Messer ausgeführten Sektion dieses schönen Leibes immer mit Liebe für das Werk des Genius, aber stets mit präcisen, schleierlosen Worten darlegte, schildert die Wesenheit der Weber'schen Clavierauszüge mit wenigen, aber unglaublich plastischen und treffenden Zügen. Er sagt:

„Weber begründete eine neue Art von Clavierauszügen, indem er seine Opern ꝛc. selbst hierzu bearbeitete. Sonst hatte man auf dem Clavier nur die allgemeine Umrißzeichnung des Orchestersatzes wiederzugeben versucht, unbequeme Mittelstimmen ohne Umstände weggelassen, die Geigenfiguren in Clavierfiguren verwandelt. Der alte Clavierauszug war ein Cartonstich, Weber versuchte das Original im vollen Farbenstiche nachzubilden. Er ließ das Clavier Orchester spielen, gewann dadurch freilich manch' neuen und glänzenden Effekt, rief aber auch bei den Nachahmern eine vollständige Verwilderung der Claviertechnik hervor, von der wir erst in neuer Zeit wieder frei geworden sind. Und man kann in unsern Tagen sogar so kühn sein, zu bezweifeln, ob die Nachbildung von allerlei Orchestereffekten auf dem Claviere überhaupt von sonderlichem Nutzen gewesen und ob die bloße Cartonzeichnung, die bloßen Umrisse des Clavierauszugs nicht künstlerisch ächter, wahrer und zweckmäßiger seien?“

Zur Ergänzung dieser bedeutsamen und treffenden Anschauung des Gegenstandes ist indeß doch noch hinzuzufügen, daß Clavierauszüge er Weber'schen Form vollkommen die künstlerische Berechtigung haben,

wie die Farbenstiche eines Müller, Desnoyers, Rafael Morghen, deren verdienstliches Amt es ist, denen, welchen die Anschauung der Originale nicht gegönnt war und denen daher der Stich mehr leisten muß, als Erinnerungen anregen, eine Anwandlung des Gesammtgefühls bei der Anschauung des Originals zu gewähren.

Dem kaum Genesenden drohten indeß zwei Ereignisse, deren Herannahen er zwar schon aus bösen Vorzeichen geahnt hatte, die ihn, wirklich eintretend, aber dennoch schmerzlich mit neuen Seelenbewegungen bedrängten.

Es hatte bereits verlautbart, daß man hohen Orts, theils über den Zuschnitt der Kind'schen Oper und deren voraussichtliche Kosten erschrocken, theils mit Rücksicht auf die zu erwartenden fremden Gäste, theils endlich in hergebrachter Neigung zu italienischen Festvorstellungen, von der deutschen Oper bei der vorliegenden Gelegenheit ganz absehen und an ein italienisch-allegorisches Spiel denken wolle.

Weber, nach seiner redlichen Weise, wollte durchaus nicht an das Zurückziehen eines ihm definitiv gegebenen Auftrags, nicht an die Zerstörung einer Lieblingshoffnung glauben und seine Art als Componist läßt mit Sicherheit annehmen, daß, seitdem der Text der Oper in seinen Händen war, er unabläßig Motive in seiner Seele aufgespeichert, diese und jene Nummer vielleicht auch schon componirt hatte. Aufgeschrieben war von der Oper zwar noch keine Note, doch war, wie erwähnt, dieß bei Weber, in dessen Notizen sich so oft lange vor Niederschrift eines Musikstückes die Bemerkung findet: dieß oder jenes „fertig gedacht", auch eine weit spätere Funktion seiner Arbeitsthätigkeit.

Der Auftrag auf Composition der Festoper wird zurückgezogen.

Am 28. Juni kam Graf Vitzthum, der seine alljährliche Badereise anzutreten beabsichtigte, traurig zu Weber nach Hosterwitz und theilte ihm mit, daß er den Befehl erhalten habe, Weber davon zu unterrichten, daß man ihn von dem erhaltenen Auftrage, eine Oper zur Vermählung des Prinzen Friedrich zu schreiben, entbinde. — Da lag mit einem Male Weber's schöner Vorsatz, durch ein recht treffliches Werk seine warme Anhänglichkeit an das geliebte Königshaus zu documentiren, in Scherben! —

Doch der Kelch war noch nicht geleert. Mit Thränen der Rührung in den Augen sagte ihm Vitzthum weiter: „Weber, wir haben's wahrlich Beide gut mit der Sache gemeint und haben nach Kräften zusammen guten Strang gezogen, aber — ich habe meinen Abschied als Theaterdirektor verlangt und erhalten und wir müssen scheiden!“ — Graf Vitzthum nimmt den Abschied.

Damit umwölkte sich der Horizont von Weber's dienstlicher Welt tief und tiefer. Umsonst bat er den Grafen, um der Sache, um der Kunst willen den Muth nicht sinken zu lassen. „Was kann ich ohne Vertrauen, ohne Liebe von Oben der Kunst noch nützen!“ rief der Graf aus! Der Schritt war einmal geschehen und im Grunde konnte Weber nicht anders, als dem Trefflichen Recht geben.

Auf der Landungsbrücke der fliegenden Fähre zu Pillnitz schüttelten sich die beiden Begründer der deutschen Oper zu Dresden die Hand und als sie die Hände trennten, war das Band gelöst, durch dessen festen Halt allein diese schöne Schöpfung möglich geworden war! —

Zu der Vermählung des Prinzen Friedrich wurde am 9. Oct., an Stelle der Weber'schen Oper, ein in Dichtung und Musik gleich unglaublich langweiliges, kühles, vom Kämmerer Orlandi gedichtetes und von Morlacchi componirtes, allegorisches italienisches Singspiel, „Amore e Destino“ betitelt, aufgeführt. Festspiel „Amore e Destino“ von Morlacchi.

Die Kunst hat indeß hierbei vielleicht nicht so den Kürzern gezogen, als es für den ersten Augenblick scheinen mochte, denn statt einer Oper, die doch vielleicht mehr oder weniger den Charakter des Gelegenheitswerks an sich behalten hätte, erhielt die Welt nicht unwahrscheinlicher Weise, unter Verwendung von für jene Oper aufgespeicherter Schätze, im Sommer 1819 eine Reihe Clavierwerke freiester Entwickelung, in denen sich die Darlebung von Weber's Genius in dieser Richtung gipfelt und von denen das eine die populärste aller seiner Schöpfungen, nächst seinen Opern und seiner „Freiheitslieder“, geworden ist.

Er vollendete am 2. Juli das große Rondo in Es, am 28. Juli die „Aufforderung zum Tanz“, am 25. Juli die große Polacca in E dur und arbeitete in den Monaten Juli und August die „Huit pièces à Weber's Claviermusik: Rondo in Es dur, Aufforderung zum Tanz, Polacca in E dur, Huit pièces à quatre mains.

wie die Farbenstiche eines Müller, Desnoyers, Rafael Morghen, deren verdienstliches Amt es ist, denen, welchen die Anschauung der Originale nicht gegönnt war und denen daher der Stich mehr leisten muß, als Erinnerungen anregen, eine Anwandlung des Gesammtgefühls bei der Anschauung des Originals zu gewähren.

Dem kaum Genesenden drohten indeß zwei Ereignisse, deren Herannahen er zwar schon aus bösen Vorzeichen geahnt hatte, die ihn, wirklich eintretend, aber dennoch schmerzlich mit neuen Seelenbewegungen bedrängten.

Es hatte bereits verlautbart, daß man hohen Orts, theils über den Zuschnitt der Kind'schen Oper und deren voraussichtliche Kosten erschrocken, theils mit Rücksicht auf die zu erwartenden fremden Gäste, theils endlich in hergebrachter Neigung zu italienischen Festvorstellungen, von der deutschen Oper bei der vorliegenden Gelegenheit ganz absehen und an ein italienisch-allegorisches Spiel denken wolle.

Weber, nach seiner redlichen Weise, wollte durchaus nicht an das Zurückziehen eines ihm definitiv gegebenen Auftrags, nicht an die Zerstörung einer Lieblingshoffnung glauben und seine Art als Componist läßt mit Sicherheit annehmen, daß, seitdem der Text der Oper in seinen Händen war, er unablässig Motive in seiner Seele aufgespeichert, diese und jene Nummer vielleicht auch schon componirt hatte. Aufgeschrieben war von der Oper zwar noch keine Note, doch war, wie erwähnt, dieß bei Weber, in dessen Notizen sich so oft lange vor Niederschrift eines Musikstückes die Bemerkung findet: dieß oder jenes „fertig gedacht", auch eine weit spätere Funktion seiner Arbeitsthätigkeit.

Der Auftrag auf Composition der Festoper wird zurückgezogen.

Am 28. Juni kam Graf Vitzthum, der seine alljährliche Badereise anzutreten beabsichtigte, traurig zu Weber nach Hosterwitz und theilte ihm mit, daß er den Befehl erhalten habe, Weber davon zu unterrichten, daß man ihn von dem erhaltenen Auftrage, eine Oper zur Vermählung des Prinzen Friedrich zu schreiben, entbinde. — Da lag mit einem Male Weber's schöner Vorsatz, durch ein recht treffliches Werk seine warme Anhänglichkeit an das geliebte Königshaus zu documentiren, in Scherben! —

Doch der Kelch war noch nicht geleert. Mit Thränen der Rührung in den Augen ſagte ihm Vitzthum weiter: „Weber, wir haben's wahrlich Beide gut mit der Sache gemeint und haben nach Kräften zuſammen guten Strang gezogen, aber — ich habe meinen Abſchied als Theaterdirektor verlangt und erhalten und wir müſſen ſcheiden!“ — Graf Vitzthum nimmt den Abſchied.

Damit umwölkte ſich der Horizont von Weber's dienſtlicher Welt tief und tiefer. Umſonſt bat er den Grafen, um der Sache, um der Kunſt willen den Muth nicht ſinken zu laſſen. „Was kann ich ohne Vertrauen, ohne Liebe von Oben der Kunſt noch nützen!“ rief der Graf aus! Der Schritt war einmal geſchehen und im Grunde konnte Weber nicht anders, als dem Trefflichen Recht geben.

Auf der Landungsbrücke der fliegenden Fähre zu Pillnitz ſchüttelten ſich die beiden Begründer der deutſchen Oper zu Dresden die Hand und als ſie die Hände trennten, war das Band gelöſt, durch deſſen feſten Halt allein dieſe ſchöne Schöpfung möglich geworden war! —

Zu der Vermählung des Prinzen Friedrich wurde am 9. Oct., an Stelle der Weber'ſchen Oper, ein in Dichtung und Muſik gleich unglaublich langweiliges, kühles, vom Kämmerer Orlandi gedichtetes und von Morlacchi componirtes, allegoriſches italieniſches Singſpiel, „Amore e Destino“ betitelt, aufgeführt. Feſtſpiel „Amore e Destino“ von Morlacchi.

Die Kunſt hat indeß hierbei vielleicht nicht ſo den Kürzern gezogen, als es für den erſten Augenblick ſcheinen mochte, denn ſtatt einer Oper, die doch vielleicht mehr oder weniger den Charakter des Gelegenheitswerks an ſich behalten hätte, erhielt die Welt nicht unwahrſcheinlicher Weiſe, unter Verwendung von für jene Oper aufgeſpeicherter Schätze, im Sommer 1819 eine Reihe Clavierwerke freieſter Entwickelung, in denen ſich die Darlebung von Weber's Genius in dieſer Richtung gipfelt und von denen das eine die populärſte aller ſeiner Schöpfungen, nächſt ſeinen Opern und ſeiner „Freiheitslieder“, geworden iſt.

Er vollendete am 2. Juli das große Rondo in Es, am 28. Juli die „Aufforderung zum Tanz“, am 25. Juli die große Polacca in E dur und arbeitete in den Monaten Juli und Auguſt die „Huit pièces à Weber's Claviermuſik: Rondo in Es dur, Aufforderung zum Tanz, Polacca in E dur, Huit pièces à quatre mains.

quatre mains", deren Ideen-Reichthum sie lange zu Lieblingen sinniger Clavierspieler gemacht haben.

Weber's Clavierwerke, und die eben genannten können als charakteristischste und den Typus aller am ausgeprägtesten an sich tragend betrachtet werden, sondern sich nach Tendenz, geistiger und technischer Form bedeutsam von denen seiner Vorgänger ab. Sie, wie seine Kammermusikwerke und Lieder, sind eben so viel Reflexe des dramatischen Dranges seines Genius, Vorstudien zu dramatischen Werken, Episoden und Pausen im Schaffen derselben und entlehnen ihren hauptsächlichen Reiz derselben Eigenschaft, die das Drama packend und fortreißend macht, der zwingenden Gewalt der Steigerung und der rhythmischen Schönheit der Diktion. Diese Eigenschaft haben sie fast alle, und bei mehreren, die zu seinen brillantesten Schöpfungen gehören, ist ihr sogar die tief-innerliche, still glühende Wärme des um seiner selbst willen geschaffenen Kunstwerks, geopfert. Riehl sagt vortrefflich:

„Weber hielt sich mehr als Beethoven an die Masse, sein edler, im schönsten Sinne adliger Geist, suchte dieselbe zu sich heraufzuziehen, aber echte Kammermusik konnte er nun doch nicht mehr schreiben. Als zwei neue Mächte des musikalischen Volkslebens, waren Concert und Oper despotisch in den Vordergrund getreten, das steht selbst in seinen Sonaten geschrieben. Seine vierhändigen Sonatinen*) sind überwiegend auf lied und tanzartige und auf opernhafte Motive gegründet."

Die Sonate in ihrer strengen Form, die im Sinne der klassischen musikalischen Schule der Mittelpunkt der Claviermusik ist, bildet ihn nicht in Weber's Clavierwerken, aber es herrscht darin auch keine andere bestimmte Form vor.

Die Maienzeit der romantischen Schule, die in Weber's Werken keck und lustig aufblühte, verlangte für ihre neuen Ideen noch neuere Gestalten, und so wie sie in der Poesie nach der Form des Südens, Nordens und Ostens und der Vorwelt griff, so versuchte sie auch in

*) Z. B. die oben erwähnten „Huit pièces à quatre mains".
D. Verf.

der Muſik ihre Erſcheinungen im verſchiedenſten Coſtüme auftreten zu laſſen, prüfend, welches der oder jener Idee am beſten laſſen könnte. Weber hat im Sinne der Schule, deren Hauptrepräſentant und Gipfelpunkt er iſt, in dieſer Hinſicht mehr experimentirt als faſt alle andern. Es giebt faſt kein Volk, deſſen Nationaltracht er nicht entlehnt hätte, um ſeine Geſtaltungen damit zu drapiren, die doch im Grund nirgendwo den Urſprung aus ſeinem edlen, echt deutſchen Herzen verläugnen können und unter Turban, ſicilianiſcher Fiſchermütze, polniſchem Kalpak und chineſiſchem Spitzhute hervor uns immer mit ihren treuen, germaniſchen Augen anſchauen. Es giebt ferner kaum eine muſikaliſche Form, die er nicht für die Verkörperung einer Idee als die paſſendſte gefunden hätte und ſo ſehen wir ihm polniſche, ſarazeniſche, italieniſche, norwegiſche, ſpaniſche, ungariſche, zigeuneriſche, türkiſche, ja ſogar chineſiſche Motive in Ouvertüren, Romanzen, Potpourri's, Capriccios, Serenaden, Phantaſien, Rondos und wo keine Bezeichnung paßte, „Pieçen" mit deutſchem Geiſte an deutſche Herzen appellirend vorführen, ohne daß das jederzeit reizend durchgeführte Experiment zum maßgebenden Reſultate geführt hätte. Riehl ſagt weiter:

„Es iſt kein Unglück, wenn Weber nicht zum klaſſiſchen Abſchluſſe ſeiner Claviermuſik kam, wie Mozart und Beethoven; indem er dieſen Ruhm dahin gab, ward er der erſte große Muſiker, der nicht vom naiven Schaffen ausging, ſondern von der reflektirenden Erkenntniß, der, getragen von allgemeiner Bildung, die Tonkunſt erſt recht in die allgemeine Bildung hineinführte, der ſie verknüpft mit der Poeſie und Literatur, ja mit dem öffentlichen Leben ſeiner Zeit, wie vor ihm kein Anderer und hiermit die ganze Genoſſenſchaft der Tonſetzer zugleich um eine ſociale Stufe höher hob."

Aber der Geiſt der Zeit, in dem Weber ſchuf, hatte außer der Neigung für die über den Druck des Lebens hinausführenden Tendenzen und Verſuche der romantiſchen Schule, auch feſt auf Erden ſtehende Glieder, mit denen er rüſtig vorwärts ſchritt. Die Völker hatten ihre Kraft erprobt. Vorwärts! Vorwärts! war ihre Loſung im Felde geweſen, blieb es in den Kämpfen des Friedens. Oppoſition

gegen das Fremdländiſche, Vorfreiheitliche, pulſte im ganzen Leben der Völker. Weber's charakteriſtiſches Lieblingstempo, das „Allegro con fuoco", von dem, wie der oft erwähnte, berühmte Aeſthetiker ſagt, ſelbſt in ſeinen ſchmelzendſten Adagios ein Fünkchen glüht, der chevalereske Schwung ſeiner Muſik, ihre edle Vornehmheit und deutſches Selbſtbewußtſein machte, daß ſeine Claviermuſik in allen Kreiſen des Volks als eine glänzende Löſung eines Zeitbedürfniſſes begrüßt wurde und ließ ſeine Volkslieder aus dem neuerweckten Volksbewußtſein, „in gewiſſer Art ſogar naiv", herausklingen. Ein Blick auf die obenerwähnten Clavierwerke dieſer Lebensperiode Weber's, belegt das Geſagte mit reichen Beiſpielen, die noch im Intereſſe und Bedeutſamkeit durch die nahe liegende Vermuthung gewinnen, daß das Material, das Weber unzweifelhaft ſchon für die Compoſition der Oper „Alcindor" aufgeſpeichert hatte, und das, ſeiner Natur nach, ſich nicht zur Benutzung in der „Jägerbraut" eignete, zur Compoſition dieſer Clavierwerke Verwendung gefunden habe. Der dramatiſche Charakter der „Huit pièces", die Marſch, Lied, Arie, Chor unverkennbar enthalten, der üppige Reichthum der Motive im Es dur-Rondo und der großen Polacca würden dieſer Vermuthung noch mehr Grund geben, wenn auch nicht das bedeutſamſte aller genannten Werke die „Aufforderung zum Tanz" gebieteriſch auf die noch prägnanter als ſonſt ausgeſprochene, dramatiſche Richtung Weber's in jener Zeit hindeutete. Der Einfluß, den dieß kleine, tief originale Singſpiel ohne Worte auf dem Clavier, auf die Kunſt im Allgemeinen geübt hat, läßt ſich nicht beſſer ſchildern, es läßt ſich ſelbſt nicht beſſer charakteriſiren, als mit Riehls Worten:

Riehl über die „Aufforderung zum Tanz".

„Weber hat ſich viel mit Tanzmuſik befaßt und die Tanzweiſe in ihrer reinen und angewandten Form mit ganz beſonderer Luſt und Originalität gehandhabt. Eines ſeiner Tanzſtücke jedoch gewann Ruhm vor den andern und hat ein hiſtoriſches Intereſſe, nämlich die ſogenannte „Aufforderung zum Tanz", welche Weber als eine Art Concertrondo für's Clavier ſchrieb, die aber auch durch ihren glänzenden, energiſchen Charakter ſpäter Eingänge in die Tanzſäle ſelber fand.

„Genug, eben dieſe intereſſante Skizze hat auch hiſtoriſchen Werth; denn ſie zeigt uns den Umſchwung der modernen Tanzmuſik ſo früh, beſtimmt und vollkommen, wie kein anderes Werk eines namhafteren Meiſters. Weber ſchrieb ſie in ſeiner beſten Zeit, als er eben am Freiſchütz arbeitete, im Jahre 1819. Der Walzer war vordem ein anmuthig dahingleitender Tanz, ein belebter, flüſſiger Menuett, ein volksmäßiger Ländler geweſen; hier aber iſt Weber's raſches, feuriges Allegro in dieſen Tanz gefahren. Die Zeit lief ſchneller, warum ſollten die Leute nicht auch ſchneller tanzen? Die feurige, glänzende Tanzweiſe kam bald zur Alleinherrſchaft; der Straußiſche Walzer war nur ein Sprößling des Weber'ſchen, und in ſeinen beſten Sätzen zuckte wohl auch etwas von Weber's Allegro con fuoco. Seit Weber's „Aufforderung" zu dieſer neuen, ſtürmiſchen Tanzweiſe iſt es uns unendlich ſchwer, die ältere ſinnig gemüthliche Tanzmuſik überhaupt nur noch tanzbar zu finden.

„Aber es iſt nicht das Feuer allein. In verſchiedenen Perioden ſprachen die Tänze verſchiedene Stimmungen aus, Stimmungen der Geſellſchaft, die dann auch in der Muſik widerklangen. So tönt uns im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts die gemeſſene Würde, die Gravität, die ſchäferliche Spielerei, der barocke Humor der Ballſäle aus den Sarabanden, Gavotten, Muſetten, Menuetten, entgegen. Im Anfange unſeres Jahrhunderts war man zu einer kindlichen, oft kindiſchen Heiterkeit, ſchalkhaft naiven Sentimentalität u. dgl. herabgeſtiegen. Die Tanzweiſen waren klein geworden, blaß, charakterlos. Weber ſchlug ſtatt deſſen den feurigen, vornehmen, chevaleresken Ton an, aber er verſetzte ihn auch noch mit genaueren Stimmungstönen. Schon die Vortragsbezeichnungen bei ſeiner „Aufforderung zum Tanz" geben uns Winke darüber. Der Tanz beginnt hier ſtürmiſch aufſpringend, wird dann molto dolce, dann brillante ma grazioso, dann „wiegend", passionato, lusignando, scherzando u. ſ. w.

„Betrachten wir dieſe Affekte genauer in dem Bilde der Noten, ſo ſchwebt der Tanz hier einher zwiſchen energiſchem Aufbrauſen, ſüßem Träumen, ſchmachtendem Wiegen, zwiſchen glänzender Koketterie und wallender Leidenſchaft, zwiſchen ſentimentalem Tändeln und

Seufzen, und das Alles wird zusammengestimmt in einem feurigen, vornehmen, glänzenden Gesammtton. Von festlicher Würde, Jubel, Heiterkeit, ächter Naivetät u. s. w. ist keine Spur. Es ist unstreitig das Pathos der Liebe, welches der Musiker andeuten wollte und zu welchem alle seine Stimmungsnüancen vortrefflich passen. Und dieses Pathos ergriff alsbald unsere ganze Tanzmusik. Man hatte früher die Etikette, den Glanz, die Würde im Ballsaale musikalisch versinnbildet; dann die Heiterkeit, den Scherz, das simple Vergnügen; warum nicht auch einmal die Liebe? Eine solche affektvolle, träumerische und doch kecke und chevalereske Tanzmusik mußte in den Herzen der Jugend zünden, wie noch nie vorher; die Musiker geigten Tänzer und Tänzerinnen, ohne daß jene es merkten, in die nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik mußten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entredeux von Perrücke und Reifrock erscheinen. Darum haben wir von da an alles mögliche Pathos in Tanzweisen abspielen hören, nur mußten sie mit jenem Pathos der Liebe sich zusammenreimen lassen. Die schwärzeste Moll-Melancholie erscheint uns tanzbar, wenn sie nur energisch in Rhythmus und Modulation gehalten ist; dagegen taugt eine reine lustige Weise nur noch für die Bauernkirmeß; denn die Liebe kann wohl melancholisch sein, aber niemals rein lustig. Indem aber Weber als der erste bedeutende Meister diese Richtung einschlug, zeigte er wieder, wie tief er seine Zeit erkannte und empfand, und wenn er gleich dabei auch minder Heil als Unheil gestiftet hätte, so erscheint er uns bei alle dem doch immer wieder in der ganzen Wucht seiner historischen Bedeutung."

An diese Fülle der Claviercompositionen schließen sich in Bezug auf Gleichheit der Entwickelungsstufen und Reife der ideellen Darstellung, eine Anzahl in derselben Zeit entstandener Lieder an, von denen „das Schneeglöckchen" (23. Aug.) eins von den wenigen Weber'schen Compositionen dieser Art ist, die sich über dem Strom der Mode erhalten haben.

Noch einmal sollte Weber im Laufe des Sommers von dem Schmerze berührt werden, seine aus vollem Herzen zur Verherrlichung

eines Festes im Schooße der geliebten Königs-Familie dargebotenen Dienste zurückgewiesen zu sehen.

Die liebliche Prinzessin Maria Josepha Amalia, jüngste Tochter des Prinzen Max, die mit dem Könige Ferdinand von Spanien verlobt war, sollte am 29. Aug. durch Prokuration, wobei der König selbst die Stelle des Bräutigams vertreten wollte, vermählt werden. Der kindliche Reiz der kaum 16jährigen Prinzessin hatte ihr alle Herzen, ganz besonders aber die der Bewohner von Pillnitz, gewonnen, die fast gestern noch Zeugen des Erblühens und der Spiele des jungen Mädchens gewesen waren, das heute schon die Kinderstirne unter dem Gewichte der Krone von Spanien beugen sollte. Auch Weber war der jungen Prinzessin mit herzlicher Liebe zugethan, und diese allein war im Stande, ihn dazu zu vermögen, Schritte zu thun, um den Auftrag zur Composition der Fest-Musik bei ihrer Vermählung zu erhalten, die er so recht aus dem Herzen heraus zu schreiben dachte. Er glaubte unbedingt auf Erfüllung seiner Wünsche hoffen zu dürfen, da Morlacchi bisher stets mit diesen begehrenswerthen Arbeiten betraut gewesen war, und so doch endlich einmal die Reihe an ihn kommen mußte. Auf seinen dem Ober-Stallmeister Grafen Alexander Vitzthum, der bis zur Ernennung des neuen Intendanten, in Abwesenheit des Grafen Heinrich Vitzthum, die Theaterdirektion führte, mündlich vorgetragenen Wunsch, erhielt er die Versicherung, daß die Angelegenheit dem Herrn Cabinetsminister Grafen Einsiedel vorgetragen werden sollte. Während sechs Wochen erfolgte dann kein Bescheid, auf bescheiden angebrachte Erinnerung aber eine, „mit Bedauern“ durch den Grafen Vitzthum gegebene Notiz, daß der Capellmeister Morlacchi bereits Auftrag erhalten habe, die zu diesem hohen Feste bestimmte, in einer italienischen dramatischen Cantate, „Albino e Tajo“ (gedichtet vom Geheimkämmerer Orlandi) bestehende Musik zu componiren.

Morlacchi's Festspiel: „Albino ed il Tajo“ zur Vermählung der Prinzessin Maria Josepha mit dem Könige von Spanien.

Morlacchi erhielt für die beiden Cantaten eine jener prächtigen Tabatièren mit dem Namenszuge des Königs in Brillanten, deren Ertheilung an einen Capellmeister Jahrs zuvor, als „dem Usus entgegen“, unzulässig gefunden worden war.

Eine harmlose Aeußerung Weber's, der das Unglück hatte, zu denjenigen Menschen zu gehören, deren unbedeutendste Worte und Thaten, die ihnen Nachtheil bringen können, wie gesäetes Korn wuchern, wurde in dieser Zeit (1. August) von der ihm übelwollenden Partei auf's eifrigste ausgebeutet, um damit etwa auftauchendes Wohlwollen für ihn in höhern, specifisch sächsischen Kreisen zu ersticken, während gleichzeitig ein taktloses Gebahren Morlacchi's, das aber jener Partei einen kindisch angenehmen Kitzel bereitete, dessen Waagschaale schwer an Gunst sinken ließ.

Besuch des Königs von Preußen in Pillnitz 1. August 1819.

Bekanntlich besuchte der König von Preußen seit der Theilung Sachsens den sächsischen Hof am 1. August 1819 zum ersten Male wieder.

Es war bekannt geworden, daß er sich durch seinen General-Adjutanten von Witzleben hatte anmelden lassen, und daß der König von Sachsen beschlossen hatte, ihn an der Treppe des sogenannten Bergpalais zu empfangen. Große Menschenmassen zogen nach Pillnitz hinaus, unter denen sich eine sehr gereizte Stimmung gegen den fremden Fürsten kund gab, so daß strenge Befehle in Pillnitz bekannt gemacht wurden, daß der König jede mißliebige Kundgebung verbiete und als ihm zugefügte Beleidigung ahnden werde; auch verdoppelte man die Posten und consignirte das Militär in der Wache.

Da Morlacchi mit Leitung der Tafelmusik zu Ehren des hohen Gastes beauftragt war, so mischte sich Weber, unbeschäftigt, mit Carolinen in die Volksmassen, die, an 4000 Köpfe stark, das Pillnitzer Schloß, den König von Preußen erwartend, umstanden.

Der König von Preußen kam, in seiner schlichten Weise, in offner Kalesche, nur von seinem Adjutanten von Witzleben begleitet, angefahren. Sein kurzgeschorenes Haar bedeckte eine Interims-Soldatenmütze, über der, nur mit dem eisernen Kreuze geschmückten Uniform trug er einen grauen Militärcapot, den er fallen ließ, als er aus dem Wagen sprang und die Treppe emporstieg, auf der ihm der König von Sachsen mit seinen Brüdern entgegentrat. Der König von Sachsen war in großer Galla und der hohe Greis hatte dann ein wahrhaft königliches Exterieur. Im silbergrauen Atlasfrack mit Brillantknöpfen,

Escarpins, Schnallenschuhen, mit Stutzperrücke und Haarbeutel glich er einem jener fürstlich reichen Bilder der Schule Le Sueur's, deren Anblick uns immer den Untergang der specifischen Fürstentracht in der Allgemeinheit der Uniform bedauern läßt. Wenn im Augenblicke, als die beiden Fürsten auf der Treppe des Pillnitzer Bergpalais sich begrüßten, ein Fremder gefragt worden wäre: wer von Beiden ein König sei? so hätte er nur auf Friedrich August deuten können. Aber der Contrast war allerdings so überwältigend, daß Weber nur aussprach, was Tausende zu denken gezwungen waren, als er zu Carolinen sagte: „Mein Gott, das sieht ja aus, als ob Vergangenheit und Zukunft sich begrüßten!" Die Umstehenden aber hatten, bei der herrschenden lautlosen Stille, das Wort gehört, das eigentlich nur einen künstlerischen Eindruck kundgab und von jedem politischen Farbenspiele fern war — und fort flog es wie ein böser Geist, um entstellt, in's Häßliche geschmückt, bedeutsam wiederholt, ihm Verdruß und Mißhelligkeit zu bringen.

Morlacchi aber ließ, mit gelungener Anspielung auf das vier Jahr vorher Geschehene, und sicher ohne Vorwissen des feinfühlenden Königs, der eben noch so streng jede mißliebige Kundgebung gegen seinen Gast verboten hatte, das Tafelconcert mit der Ouvertüre zu der „Diebischen Elster" Rossini's beginnen, die der in der italienischen Musik bewanderte König von Preußen, mit der Anspielung zusammen, sofort erkannte. Ob dieß den ohnehin unbehaglich gestimmten, freinden König heiter anmuthete, ob die Handlung gastlich war, ob sie die Beziehungen zwischen Sachsen und Preußen freundlicher gestalten half? — genug, eine gewisse Parthei wußte des Lobes für diese „patriotische Kundgebung", der Freude über die Heldenthat nicht genug zu finden und Morlacchi war der Mann des Tags.

Die Ouvertüre zur „Diebischen Elster", bei Anwesenheit des Königs von Preußen im Hofconcert gespielt.

Unter den Fremden, deren Besuch Weber's mit so mancher Kümmerniß durchwebte Villeggiatur vom Jahre 1819 schmückte, und von denen wir nur seine alten Breslauer Bekannten, Schnabel und Zahn, Wranitzky und den von Carlsbad noch verdrossener als gewöhnlich heimkehrenden Zelter nennen, befand sich ein junger Künstler von großem Talente, den der Geist der Kunst durch Neigung, Zeichen

und Aſpekten dazu erwählt zu haben ſchien, Weber's würdigſter Nachfolger in der von ihm angebahnten, romantiſchen Kunſtrichtung zu werden.

Heinrich Marſchner.

Heinrich Marſchner, dem damals ſein Freund der Graf Thaddäus von Amadée in Presburg ſein gaſtliches Haus geöffnet hatte, wo er, ungezwungen lebend, componirte, dirigirte und Unterricht gab, hatte ſchon im Jahr 1818, von dem mit Weber befreundeten Dichter Wohlbrück, ſeinem Schwager, warm an dieſen empfohlen, die Partitur einer Oper „Heinrich der IV. und d'Aubigné" an Weber geſandt, die dieſer mit Verwunderung über die Begabung des 22jährigen Componiſten durchblättert, darauf die Oper zur demnächſtigen Aufführung notirt und den Componiſten davon unterrichtet hatte. Schwierigkeiten der Beſetzung verzögerten dieſe indeß ſo, daß es Weber faſt peinlich berührte, als am 18. Auguſt ein unterſetzter, kräftiger junger Mann mit jovialem, rothem Geſicht zu ihm in das lauſchige Gartenſtübchen trat und eine alte Dame an der Hand führend, ſich als Heinrich Marſchner mit ſeiner Mutter vorſtellte. Die etwas allzu zwangloſen Formen des jungen Lauſitzer Muſikers, ſeine faſt plumpe Ausdrucksweiſe, hatten für Weber, der doch kein Feind eines geraden derben Worts war, nichts Sympathiſches. Dieſer Eindruck verwiſchte ſich auch ſpäter nicht, als beide Meiſter, durch Marſchner's Anſtellung in Dresden, in nähere Berührung mit einander traten, obgleich Weber ſich Mühe gab, ſeine Empfindungen nach ſeinem Kopfe zu ſtimmen. In dieſen ſprach nicht allein Achtung vor Marſchner's Talent, ſondern auch ein wunderliches Ereigniß für den ſpätern Componiſten des „Hans Heiling", in welchem Weber, nach ſeiner Neigung Zeichen und Vorbedeutungen Ohr und Auge nicht ganz zu verſchließen, mehr Hindeutung auf eine Zuſammengehörigkeit ſeines Weſens mit dem Marſchner's erblickte, als in der Aehnlichkeit ihrer Talente.

Die Oper „Heinrich der IV. und d'Aubigné" war nämlich bis zum Sommer 1820 im Portefeuille der Dresdner Theaterverwaltung liegen geblieben, als es Weber endlich gelang, ſie zur Aufführung zu bringen.

Marſchner's Traum.

Marſchner, fleißig, und mit andern Compoſitionen beſchäftigt,

hatte fast vergessen, daß die Oper sich noch in Weber's Händen befand, als er plötzlich in der Nacht des 13. Juli 1820 zu Presburg im Traum eine vollständige Aufführung seiner Oper im Dresdner Hoftheater durchlebte, welches er, fast ein Jahr vorher, bei einer Darstellung der „Gazza Ladra", die Weber, an Stelle des mit der Vermählungscantate beschäftigten Morlacchi ausnahmsweise dirigirte, gesehen hatte. Am andern Morgen konnte er sich jedes Musikstückes entsinnen, das applaudirt worden war, und theilte den lebhaften Traum seinem Freunde dem Grafen und seiner Mutter mit.

Einige Tage darauf erhielt er von Weber einen Brief mit der Schilderung der Aufführung am 13. Juli, die in allem Detail mit seinen Notizen stimmte, nebst 10 Dukaten Honorar. — —

Bei seinem Besuche, im Sommer 1819, brachte Marschner Weber seine neue Oper „Saidar" mit, die ebenfalls Weber's Aufmerksamkeit im hohen Maße erregte, wegen Untauglichkeit des Sujets aber nicht zur Aufführung kam.

Vater Mendelsohn-Bartholdi.

Diesem Besuche folgte der des Banquier Mendelsohn-Bartholdi auf dem Fuße, welcher glühende Musikfreund schon 1812 Weber's Bekanntschaft in Berlin gemacht hatte, und jetzt, wenn wir nicht irren, von längerem Aufenthalte in Paris zurückkehrte. Es ist uns nicht möglich gewesen mit Sicherheit zu ermitteln, ob sein damals 10jähriges Söhnchen, Felix, den trefflichen Sohn des großen Philosophen bei dem Besuche bei Weber begleitete. Die Freundin des Weber'schen Hauses, Fräulein von Hanmann, die damals einige Tage bei Weber's zubrachte, will sich des schwarzlockigen Knaben entsinnen können, der mit dem Jagdhunde und dem Raben im Garten spielte.

Besuch Louis Spohr's.

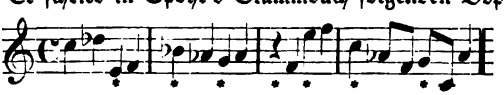
Mehr als diese flüchtigen Einsprachen nahm Weber, nachdem er im September in die Stadt zurückgekehrt war, und Rossini's üppige „Italiana in Algeri" (2. Oct.) und seines Freundes Fränzel in München wenig ansprechende Oper „Carlo Fioras" (14. Oct.) einstudirt und gegeben hatte, Spohr's Anwesenheit in Anspruch, der sich vom 17. Nov. bis Ende des Monats in Dresden aufhielt, um Concerte bei Hofe zu geben.

Kleinliche Verhältnisse hatten Spohr von der Leitung der Oper

in Frankfurt verdrängt und er befand sich 1819 im Begriff nach England zu gehen, auf vorbereitenden Reisen nach Dresden, Berlin und Leipzig. Die beiden berühmten Meister haben, wie schon an andern Orten erwähnt, nie herzlich mit einander harmonirt, wiewohl Weber gerechter gegen Spohr als dieser gegen ihn war. Spohr hat seinen Aeußerungen nach nie begreifen können, worin Weber's große Bedeutsamkeit liege und hat seine Erfolge nur seiner Fähigkeit „für den großen Haufen verständlich zu componiren" zugeschrieben. Ein neuer Beweis dafür, daß große Künstler von sehr ausgeprägter Richtung andere gleichwerthige Talente nicht zu verstehen pflegen. Weber sprach mit Anerkennung von seiner „Jessonda", doch ließen ihn Spohr's Arbeiten kühl. Als Componisten für die Kenner rechnete er ihn unter die besten und stellte ihn als Geiger über alle andern. Auch bei diesem Besuche in Dresden widmete er ihm, den er seit seinem Durchzuge durch Prag 1813 nicht gesehen hatte, seine volle Thätigkeit zur Erreichung seiner Zwecke und als er am 21. Nov. eine große Gesellschaft der größern Kunstnotabilitäten Dresdens bei sich versammelte und mit Spohr, dessen Gattin der berühmten Harfenspielerin Dorette geb. Scheidler, Polledro, Dotzauer, Peschke und Morgenroth musicirte, Spohr's herrliches E moll Quartett, sein G moll Trio zur Aufführung brachte, trennte sich die Gesellschaft, nach Tiecks Ausdruck, mit dem Gefühle „als habe sie die Klänge einer bessern Welt" gehört. Weber aber notirt in sein Tagebuch: „Spohr ist ein großer Künstler".

Doppelcanon in Spohr's Stammbuch.

Er schrieb in Spohr's Stammbuch folgenden Doppelcanon:



Dank Weber's kräftiger Unterstützung, konnten die Spohr's schon am 19. am Hofe spielen, wo sie mit Tabatière und Schmuck honorirt wurden. Sie gaben ein glänzendes Concert im Hoftheater am 24.

Schon im Juli hatte Graf Brühl durch den Theatersekretär Teichmann zu Berlin Weber aufgefordert, ihm den Plan seiner neuen Oper zugehen zu lassen, da er die Absicht hegte, den Versuch zu machen, mit ihr das neue Schauspielhaus in Berlin zu eröffnen, das,

unter Schinkels Leitung, so eben erbaut wurde. Der Graf hielt lange vorhergehende, vorbereitende Schritte für um so erforderlicher, als jedenfalls der Concurrenz des für das nächste Jahr neu gewonnenen Spontini und der noch weit gefährlicheren Göthes, der sich erboten hatte, ein Werk zur Eröffnung des neuen Hauses zu schreiben, zu begegnen war. Weber sandte ihm hierauf am 12. Aug. den Text der „Jägerbraut", und er fand sich von derselben so angesprochen, daß er, Anfang September, einige Tage auf seinem Gute Seiffersdorf bei Dresden weilend, Weber dorthin beschied und mit ihm Alles das besprach, was die Erwerbung der neuen Oper für die Berliner Theater-Verwaltung betreffen konnte. Er band ihm, da die Vollendung des Theaters im Frühjahr in Aussicht stehe, auch die der Oper bis spätestens zum Februar auf die Seele.

Dieß lenkte Weber's große und energische Thätigkeit mit ihrer ganzen Intensität auf die Arbeit an der „Jägerbraut" zurück, so daß schon am 17. Sept. das so reiche Terzett zwischen Agathe, Max und Aennchen im 2. Akt: „Wie? Was? Entsetzen", und am 14. Nov. eine der tieforiginalsten Schöpfungen von Weber's Genius, die Wolfschlucht-Musik, vollendet wurden, während in der Zwischenzeit die Instrumentation der schon skizzirten Nummern und der Clavier-Auszug einiger derselben ihn beschäftigten. Mit Composition der Nummer 2: das fromm-erhabene Terzett mit Chor: „Oh diese Sonne, furchtbar steigt sie mir empor", Nr. 3: der so unvergleichlich charakteristische Bauernwalzer und Maxens große Arie: „durch die Wälder, durch die Auen" wurde der erste Akt der „Jägerbraut", am 28., 29. und 30. Nov. vollendet. Diesem folgte im raschen Fortschritte Agathe's und Aennchens reizendes Duett: „Schelm halt fest" und die liebliche Ariette: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen". Diese beiden Nummern sind ohne jeden, auch nur entfernt im Charakter ähnlichen, Vorgang oder Anklang in der gesammten musikalischen Literatur, in ihrer unvergleichlichen Individualisirung fertig von Kopf bis Fuß aus Weber's Haupt entsprungen. Wir sind ihrer gewohnt worden, sie sind mit unserm musikalischen Denken von Jugend auf verschmolzen, aber man strenge einmal seine Fähigkeit objectiv zu schauen an, und lasse sie als neu

Terzett Agathe, Max, Aennchen. II. Akt. Nr. 9.

Wolfschlucht. Nr. 10.

Terzett mit Chor: Max, Kuno, Caspar. Nr. 2.

Arie: Max. I. Akt. Nr. 3.

Duett: Aennchen, Agathe. II. Akt. Nr. 6.

Ariette: Aennchen. Nr. 7.

und ungehört an's Ohr klingen und — verstehe was Originalität heißt. Reicht auch der Humor in der „Jägerbraut“ vielleicht an Naivetät und derber Gesundheit nicht an den in der „Sylvana“ und dem „Abu Hassan“ hinan, in der Stimmung zum Gesammton der „Jägerbraut“ durfte es kein andrer sein, als der mit dem Aennchen, Kilian und Caspar singen. Und dieser Gesammtton ist der Reiz dieser Oper, der sie erst zu dem macht, was sie uns ist, wie das Zusammenrauschen von einer Masse zusammenstehender Bäume erst die Sprache des deutschen heiligen Waldes macht!

Schon am 6. December konnte Weber, beim Blicke auf die so weit vorgeschrittene Oper, daher an Brühl schreiben, daß sie jedenfalls zum März gegeben werden könne und, wenn die Zeit dränge, würde sie von ihm, bei den mächtigen Berliner Mitteln, in Zeit von 2—3 Wochen in Scene gesetzt werden können.

Inzwischen rastete Weber nicht. Der angesammelte, angelebte, unendliche Stoff quoll zu, die seit Jahren unter dem Herzen getragenen Motive rollten auf das Papier, wie der aus den Schatzkammern des reichen Meeres heimkehrende Perlenfischer die Perlen aus den geöffneten Händen rollen läßt; Agathe's große Arie: „Wie nahte mir der Schlummer“, ihre Cavatine, so wahrhaft fromm wie je geschriebene Kirchenmusik: „Und ob die Wolke sie verhülle“, und die Skizze zum weltumwandernden „Jungfernkranz“ entstanden am 9. und 20. December, letztere beiden unsterblichen Stücke in einem Tage. Könnte man sie nicht als historische Momente im Leben der herrlichen Kunst bezeichnen, in der kein Volk dem deutschen je gleich gekommen ist, geschweige denn es übertrifft, in dem alle ihm ohne Widerspruch die Palme reichen? Wurden in jenen Tagen nicht glorreiche Schlachten mit den Waffen geschlagen, die vielleicht diejenigen sind, mit denen Germania sich ihren Ehrenplatz in der Weltgeschichte zu erkämpfen hat?

Arie: Agathe. II. Akt. Nr. 8.
Cavatine. Agathe. III. Akt. Nr. 12.
Jungfernkranz. Nr. 14.

Am 21. December trat ein Antiklimax in Weber's Schaffen ein. Graf Brühl schrieb ihm, daß die Eröffnung des Theaters verschoben und dasselbe, als ein Schauspielhaus, durch ein Werk des Dichterfürsten Göthe eingeweiht werden solle, er aber nichts desto weniger

hoffe, die „Jägerbraut“ wenigſtens als erſte darin gegebene Oper aufgeführt zu ſehen. Weber war in jenen Tagen zu hochgeſtimmt, in zu innigem Verkehr mit ſeinem Genius, als daß dieß um einen Wellenſchlag den Strom hätte verzögern können, der ihm wohllautvoll aus Kopf und Herzen quoll, wohl aber ſehen wir ihn, in der wahrhaft bezaubernden Freiheit ſeines Geiſtes, zu einem Sylveſterſcherz im Liederkreiſe bei Freund Kuhn, am ſelben Tage, am ſelben Schreibtiſche, an dem er „Agathe's Cavatine“ und den „Jungfernkranz“ geſchrieben, die Noten bei Seite ſchiebend, drollige Gedichte ſchmieden, die ſich auf kleine Geſchenke beziehen, welche ſich die Mitglieder ſpendeten: Gedichte zu Sylveſterſcherzen im Liederkreiſe.

So dichtete er zu einem Kryſtallhumpen:

Kryſtall-Humpen.

Sehnſuchtsvoll nach Frauen blick' ich,
Doch für ſie bin wohl zu dick ich.
Unanſtändig möcht' es ſcheinen,
Wollten ſie ſich mir vereinen;
Und je mehr ſie Geiſt mir ſchenken,
Kann man ihnen es verdenken.
Drum bin ich nach Brauches Art
Nah gebracht der Männer Bart.
Da könnt' ich von Deutſchthun ſingen,
Wenn mich die gehörig ſchwingen.
Wem nun auch in dieſer Nacht
Mich das Schickſal zugedacht,
Sagen will ich frei und frank
Meinen Neujahrwunſchgedank.
Herre, dem ich zugefallen,
Laß dir's Fallen nicht gefallen;
Mög' dein Glück, wie ich, ſo rein,
Nur nicht ſo zerbrechlich ſein!

Das Glas gelangte durch das Loos an ſeinen Freund Fr. Kind, und ſprang einige Jahre darauf ohne äußere Gewaltthat.

Einen ähnlichen Scherz bereitete die Verabredung, an dieſem Abende, im Charakter bekannter hiſtoriſcher Paare, der Dame ein Geſchenk zu überreichen. Weber fand es ſelbſt höchſt luſtig, daß ihm durch das Loos die Perſon des Simſon zu Theil ſward, und mit dem

köſtlichſten komiſchen Pathos, den Eſelskinnbacken in der Hand, überreichte er ſeiner auserwählten Delila die Atrappe eines Raſirzeuges, in welcher ſich Bänder befanden, mit folgendem Gedichte:

Delila, Dich muß ich ſchauen,
Grauſamlichſte aller Frauen,
Hab' ich das um Dich verdient,
Daß Du mich ſo ſchlecht bedient;
Du, die ich zum Lieb erkühre,
Schneidſt mir ab die Chevelure?
Giebſt mich in Philiſter-Klauen,
Und ich ſoll Dir jetzt noch trauen?
Und wohl gar auch etwas ſchenken?
Ja, ich werde mich bedenken.
Hat ſich Dir denn ganz entneiget,
Wie ſich meine Minn' erzeiget.
Als ich ſuchend hoher Deutung
Räthſel aus der Abend-Zeitung,
Blümlein, Lüftlein, von der Wieſe —
Verſe, lang und ſcharf wie Spieße,
Und dann endlich hingeſchmolzen
Ich, von Deiner Blicke Bolzen,
Abends ſang als wie ein Narre
Gazza ladra zur Guitarre.
Delila, Du delirireſt,
Wenn Du das nicht reſpektireſt.
Und daß ich Dich ſo umſternet,
Dafür haſt Du mir entfernet
Lockenſchmuck vom Haupte gar,
Kurz, Du ſchnittſt mir ab die Haar'!
Doch der iſt ja nie geboren,
Den die Weiber nicht geſchoren,
Drum muß ich nach Schickſals Fügen
Auch dem Schickſal unterliegen;
Da Du aber gar vermeſſen
Aller Attention vergeſſen,
Mich ſo thäteſt raufen thun,
Aerger als die Magd das Huhn,
So erlaub' der Rache Wüthen,
Dies Raſirzeug Dir zu bieten,

Mög' es mit geheimen Banden,
Die ſich innerlich umwanden,
Feſſeln Dein'n Erinn'rungston
An den Feind und Freund Simſon.

Endlich ſchreibt er, fromm vertrauend, in ſein Tagebuch:

„So das Jahr, das ſo viele Leiden gebracht, froh beſchloſſen. Gott gebe ſeinen Seegen weiter und Dank und Preis ihm für die Kraft ſeine Prüfungen ertragen zu können.“

Einundzwanzigster Abſchnitt.

Vollendung des „Freiſchütz“, der „Preciosa“. Kunſtreiſe vom Jahre 1820.

Weber's Sinn für geſellige Pflichten.

Eine Emanation von Weber's regem Ordnungsſinne und ſeines Reſpekts vor geſelligen Rechten und Pflichten war es, daß er eben ſo pünktlich, wie im Beantworten der Briefe, auch im Abſtatten von fälligen Beſuchen und Gratulationen war. Er pflegte darüber vollſtändig Buch und Rechnung zu führen.

Es verſtand ſich daher von ſelbſt, daß er beſonders nie ermangelte, allen Mitgliedern des königlichen Hauſes auf's Pünktlichſte zu Neujahr und ihren Namensfeſten „aufzuwarten“ und die Kalender wurden zu dieſem Behufe, damit ja niemals eine ſolche Feier verſäumt werde, von ihm und ſeiner Gattin in muſterhafter Ordnung gehalten. Es exiſtiren noch einige ſolcher Almanache, die er in den letzten Tagen jeden Jahres bearbeitete und die Geburts- und Namenstage der Mitglieder des königlichen Hauſes und aller ihm näher ſtehenden Freunde enthalten. Wohl ſelten iſt es, wie erwähnt, vorgekommen, daß er einen derſelben vergaß und nicht entweder in Perſon oder durch ein freundliches Billet in zierlichſter Form ſeine Glückwünſche dargebracht hätte.

Die Tage um Neujahr füllten ſich durch dieſe Grundſätze mit körperlich wahrhaft aufreibender Geſchäftigkeit. Am 1. Januar wurde

Morgens zur Cour große Toilette gemacht und die Uniform angelegt. Es konnte nun kaum eine Körperlichkeit geben, die weniger zum geschickten Tragen einer Uniform geschaffen war, als die Weber's. Mit drolligster Feierlichkeit legte er, dessen sehr wohl bewußt, die Kleidungsstücke an. Voll Fleiß und Sorgsamkeit glättete er Escarpins und seidene Strümpfe. Mit Ernst zog er den grünen, goldgestickten Frack über die alabasterweiße Weste, die er mit Handschuhen zuknöpfte, nachdem er in den, zu Carolinen's Pein unendlich zierlich gefältelten Jabot, einen, vom Großherzoge von Weimar erhaltenen, kostbaren Brillant befestigt hatte. Zuletzt wurde die Brille aufgesetzt, das Gesicht in feierliche Falten gelegt und an das schwerste des Ganzen, das Knüpfen der weißen Kravatte gegangen. Langsam und ernst berechnend zog er die Schleifen und Knoten, um, wenn ihm eine recht saubere Rosette gelungen war, vor Vergnügen zu strahlen. Weiße Halstücher zu binden erklärte Weber für das Schwerste, was es gäbe. „Opernkomponiren! Pappenstiel! So eine Rosette soll mir einer nachmachen!“ rief er dann Carolinen zu. Selten ging es ohne ein herzliches Gelächter ab, wenn er dann, „im Waffenschmuck“, mit dreieckigem Hut und Degen, vor den Spiegel trat. „Täuschend wie im Wachsfiguren-Cabinet!“ lachte er, und in der That paßte sein langes, bleiches Gesicht mit den großen Zügen und der blitzenden Brille so wenig in den hohen Uniformkragen, daß das Ganze etwas gezwungen Maskenhaftes erhielt.

Nach dem Handkusse bei den Majestäten und der Cour bei den Prinzen und Prinzessinnen wurde nach Haus geeilt, in Hast das Mittagessen eingenommen, Toilette gewechselt und bis zum späten Abend das Visitenfahren fortgesetzt. Wir finden in seinem Tagebuche, außer den Hofcouren, oft 20—30 Visiten verzeichnet, die er „im Leibe hatte“, wenn er Abends todtmüde heim kehrte. An alle Mitglieder des Theaters, alle fernen Bekannten, alle Mitglieder des Hofstaats wurden Gratulationskarten geschickt. Nicht weniger sorgsam wachte Weber darüber, daß bei Vertheilung der üblichen Neujahrstrinkgelder Niemand übersehen werde.

So wurden für Weber die ersten Tage mit zu den geschäftvollsten

des ganzen Jahres, aber es war ihm ein behagliches Gefühl, daß gleich zu Beginn des neuen Zeitabſchnittes Alles ſo recht genau geſchah, was geſchehen mußte, um ordentlich, wenn auch in Aeußerlichkeiten, zu beginnen.

Seinem gern an gute und böſe Omina glaubenden Sinne war es eine freudige Ueberraſchung, daß der erſte Brief, den er im Jahre 1820 empfing, einer von Morlacchi war, worin dieſer ihm verſprach, daß ferner alle Differenzen zwiſchen ihnen ein Ende haben ſollten und er bemüht ſein werde, durch Offenheit des Verfahrens ſich das Vertrauen ſeines Collegen zu erwerben. Weber, der ſo gern dem freundlichen Worte traute, ſchien es, als verſchwände mit dieſem Briefe die dunkelſte Wolke vom Horizonte ſeines Wirkungskreiſes und er eilte, dem Collegen auf's Wärmſte zu danken und ihm gleiche Geſinnung zu verſichern. Leider ſollte ſich dieß ſchöne Uebereinkommen, wie wir gleich ſehen werden, in der Praxis nicht bewähren.

Streit wegen Meyerbeer's „Emma“ und „Alimelek“.

Gegen das Ende des Jahres 1819 hatte Meyerbeer's Oper, „Emma di Resburgo“, große Senſation in Venedig erregt. Weber, der Willens war, ſeinen Freund Meyerbeer, deſſen Talente er ganz außerordentlich hoch ſchätzte, dem Dresdener Publikum in einem ſeiner beſten Werke vorzuführen, hatte mit Einſtudiren des, ſchon in Prag von ihm aufgeführten „Alimelek“ begonnen, der ihm ſeiner vielen Vorzüge, beſonders aber der Deutſchheit des darin waltenden künſtleriſchen Grundcharakters wegen, lieb war.

„Emma di Resburgo“, kurz darauf in Berlin deutſch unter dem Titel „Emma von Roxburg“, in Wien als „Emma von Leiceſter“ gegeben, war das Gegenſtück hiervon.

Meyerbeer hatte die Oper in Venedig, unter dem Einfluſſe der dort herrſchenden Muſikrichtung und in der Abſicht geſchrieben, gleich Haſſe und Naumann, den Italienern Wohlgefallen am Schaffen eines Meiſters aus dem barbariſchen Deutſchland abzuringen, wenig dabei vom Libretto unterſtützt. Mit der ihm eigenen großen Begabung für feine Beobachtung, taktvolle Auffaſſung fremder Individualität und ſeiner Geſchicklichkeit im Behandeln des geiſtigen und techniſchen Apparats, hatte er ein ganz von italieniſchem Denken, Fühlen, Singen

und Klingen durchwehtes Werk geſchaffen, das ſtrenge Kenner indeß nicht frei von Reminiscenzen und allzuſtark italianiſirendem Gewürz finden wollten.

So tief ſchmerzlich nun Weber auch davon berührt war, daß ſein Freund, in dem er einen Pfeiler des deutſchen Kunſttempels, an dem auch er baute, heranwachſen zu ſehen gehofft hatte, dieſe ganz neue und fremde, von Weber faſt über die Gebühr negirte Richtung eingeſchlagen hatte, ſo ſtand er doch, in der Beſorgniß, daß ihm der Vorwurf zu einſeitiger Bevorzugung der rein deutſchen Kunſtbeſtrebungen gemacht werden könne, nicht an, ſofort, gleichzeitig mit „Alimelek“, mit Einſtudiren von „Emma di Resburgo“ vorzugehen, als er hörte, daß es höhern Ortes der Wunſch ſei, dieſe ſo viel Aufſehen erregende Oper in Dresden aufgeführt zu ſehen. Er trieb die Selbſtüberwindung ſo weit, die Oper, ebenfalls vernommenem Wunſche nach, ſogar mit italieniſchem Texte einzuſtudiren und brachte ſie, unter Mitwirkung der beſten Kräfte der italieniſchen Oper, Cantu's, Benincaſa's, Decavanti's, der Miſch und der Funk, nach vierzehn ſorgſam geleiteten Proben, am 26. Januar zur Aufführung. „Alimelek“ folgte ihr am 22. Febr. Beide Opern wurden glänzend, die italieniſche „Emma di Resburgo“ ſogar mit enthuſiaſtiſchem Beifall aufgenommen. Weber wußte nicht, ob er darüber ſich freuen oder betrüben ſollte. Er ſchreibt am 27. Jan. an Lichtenſtein:

„ꝛc. Geſtern habe ich Meyerbeers neueſte Oper Emma di Resburgo italieniſch gegeben. Sie wurde mit Enthuſiasmus aufgenommen. Ich fürchte, daß dies in Berlin nicht ſo der Fall ſein wird. Wir ſind hier ganz italieniſirt. Mir blutet das Herz, zu ſehen, wie ein deutſcher Künſtler mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beifalls der Menge willen, zum Nachahmer ſich herabwürdigt. Iſt das denn gar ſo ſchwer, den Beifall des Augenblicks, ich ſage nicht — zu verachten, aber doch nicht als Höchſtes anzuſehen. — Kannſt Du zufällig meinen Aufſatz über Meyerbeer in der Abendzeitung leſen, ſo thue es. Uebrigens bitte ich, dieß nur Dir geſagt ſein zu laſſen um der braven Eltern willen und in der Hoffnung, daß Meyerbeer ſelbſt von ſeiner Verirrung zurückkehrt. ꝛc.“

Und an Treitſchke in Wien am 29. Januar:

„ꝛc. Den 26. Januar habe ich „Emma von Resburgo“ von Meyerbeer in Scene gebracht (italieniſch), ſie hat außerordentlich gefallen, faſt jedes Stück wurde applaudirt. Eine große Seltenheit, bei unſerm im Ganzen ſehr froſtigen Publikum! aber es hat auch das Roſſini Fieber, und Meyerbeer hat faſt bis zur Ungebühr dieſem Mode-Unweſen gehuldigt. ꝛc.“

Die Aufführung der italieniſchen Oper von Meyerbeer ſollte für Weber noch andere unangenehme Empfindungen im Gefolge haben, als die, welche ihm der Blick auf den Abweg, den der Freund einſchlug, bereitete.

Weber hatte nämlich derſelben und dem „Alimelek“ einen in Nr. 17 und 18 der Abendzeitung abgedruckten, einführenden Aufſatz vorausgeſchickt (den wir im III. Bande vollſtändig geben), in dem er die von Meyerbeer bei Compoſition der „Emma“ eingeſchlagene Richtung beklagt und mißliebige Seitenblicke auf den Kunſtſtandpunkt Italiens im Allgemeinen wirft. Unter Anderm ſagt er darin:

„Es muß recht tief hinein böſe ſein mit dem Verdauungsvermögen der italieniſchen Kunſtmägen, daß der gewiß aus eigener ſelbſtſtändiger Kraft ſchaffen könnende Genius Meyerbeers es für nothwendig erkannte, nicht nur ſüße, üppig ſchwellende Früchte auf die Tafel ſetzen, ſondern ſie auch gerade mit dieſen Modeformen verzuckern zu müſſen.“

Dieſer Aufſatz, dieſe Seitenblicke und Bemerkungen wurden von den Italienern, und Morlacchi an ihrer Spitze, ganz außerordentlich übel genommen und ſie veranſtalteten nicht allein eine fulminante, wahrſcheinlich aus der Feder der mehrfach erwähnten Enthuſiaſtin für italieniſche Muſik, Fräulein a. d. Winkel, gefloſſene Abfertigung des Weber'ſchen Artikels, die ſie in Nr. 13 des „Literariſchen Merkurs“ veröffentlichten, ſondern ſie beklagten ſich ſogar: „als in ihrer künſtleriſchen Ehre gekränkt“, officiell beim Grafen Einſiedel. Der Hauptinhalt dieſer Abfertigung geht aus der, von uns im III. Bande in

extenso gegebenen Entgegnung Weber's hervor, hier nur so viel, daß der Artikel Verdächtigungen von Weber's Kunststreben in Dresden, der Motive seines Lebens und Treibens, scharfe Rüge seiner Tendenz, den Kunstgeschmack nach seinem Sinne leiten zu wollen, seine Vorliebe für deutsche, Abneigung gegen italienische Kunst und schließlich eine ziemlich hämische und persönlich kränkende Hindeutung auf seine kritische Thätigkeit im Gegensatze zu dem Wirken der alten Meister, „die das Publikum nicht durch Worte, sondern Werke bildeten", nebst dem Rathe enthielt, „sich dem Vaterlande auch als Operncomponist werth zu machen, damit man ihn als Aristarchen erkennen könne." (Diesem Rathe ist er ziemlich getreulich nachgekommen!)

Die Sache machte das größte Aufsehen, das ganze Theaterpersonal war in Bewegung. In allen geselligen Zirkeln der Stadt gruppirte sich die italienische und deutsche Theaterpartei schärfer als je zuvor.

In unserer, durch praktischere Ideenströme, Industrie, Politik, Handel und Technik bewegten Zeit kann man sich kaum mehr ein Bild davon machen, welche Bedeutung ein öffentlicher Kampf um Theaterangelegenheiten in jener gemüthlichen, von großen Bewegungen und Erschütterungen ausruhenden Zeit erhalten, wie er die Gemüther eben so tief und allgemein stürmisch aufregen konnte, wie jetzt eine Wahlschlacht oder eine wichtige Kammerdebatte.

Weber, kränkelnd und reizbar, ließ sich durch die Vorgänge weit über ihren wirklichen Werth hinaus aufregen und in fieberischer Hitze verleiten, den oben erwähnten (im III. Bande unterm 15. Febr. 1820 gegebenen) Aufsatz zu schreiben, der, kaum gemäßigteren Tones als die Angriffe seiner Gegner gehalten, nicht allenthalben das Recht und die öffentliche Meinung auf seine Seite brachte.

Graf Einsiedel hatte die Klage der Italiener richtig gewürdigt und wohl gesehen, daß sich auf solche thörigte, allgemeine und in der Luft schwebende Beschuldigungen kein Recht sprechen lasse. Wahrscheinlich nöthigte ihm das Ganze ein Lächeln ab. Er forderte aber Weber auf, ihm die Zeitungsblätter, welche den bösen Streit enthielten, zu übermitteln. Weber sandte ihm dieselben mit nachstehendem Briefe:

„ ꝛc. Aus den Blättern des „litterariſchen Merkurs", die ich hierbei, Eurer Excellenz Wunſch gemäß, Ihnen zu überſenden wage, werden hochderſelbe erſehen, bis zu welchen ehrenrührigen Perſönlichkeiten die italieniſche Parthei ihre gehäſſige Geſinnung gegen mich zu treiben ſucht. Ein wirklich durch meine Aufſätze in der Abendzeitung aufgereizter Deutſcher würde ſich nicht drei Wochen lang beſonnen haben, ſeinen Unwillen an den Tag zu fördern. Es mußte aber ſo natürlich Jemand gefunden werden, der ſein Deutſch dazu herlieh und das brauchte Zeit.

„Da es nun, ſeitdem ich nicht das Glück gehabt habe E. E. perſönlich zu verehren, faſt zur Gewißheit geworden iſt, daß man es auch gewagt hat, das Ohr S. Maj. des Königs zu erreichen und natürlich, wenigſtens durch Halbheiten die Sache zu verunſtalten, ſo unterſtehe ich mich nochmals dringend zu bitten, mich durch E. E. hohen Schutz von dem drückenden Gefühle zu befreien, daß ungeahndet jeder Uebelwollende den ehrlichen Mann in Anklagezuſtand verſetzen und über ihn als einen ſcheinbar Zurechtgewieſenen triumphiren kann. ꝛc."

Die Oeffentlichkeit der Sache machte ſie dem Grafen, der nichts mehr haßte, als die Publicität, nach und nach überaus verdrießlich, und wohl ſehend, daß es leicht thunlich ſein werde, das Ganze in der trüben Fluth des Amtsgeheimniſſes aufzulöſen, wenn Weber zum Schweigen gebracht und begütigt ſei, ließ er dieſen rufen, empfing ihn ſehr freundlich, verſicherte ihn der beſondern Zufriedenheit des Königs, die nicht ermangeln werde, demnächſt auch ſichtliche Kundgebung zu erhalten, verſprach die Italiener zurechtzuweiſen und bat ihn endlich, die Sache nicht weiter zu verfolgen, indem, wie er mit Recht hinzufügte, derſelben kein Ende abzuſehen ſei und er ja doch das letzte Wort behalten habe.

Weber, den eine freundliche Anſprache ſtets leicht gefangen nahm, ſagte zu und — damit hüllte ſich Alles in Schweigen, aus dem nur dann und wann ein ſchadenfrohes Gekicher der Italiener hervorklang, die allenthalben verbreiteten, Weber habe vom Miniſter wegen des Aufſatzes über Meyerbeer's Opern eine „tüchtige Naſe" erhalten und halte ſich jetzt ganz kleinlaut ſtill.

Die Angelegenheit hatte den kränkelnden Weber mehr erregt, als sie werth war, und da auch Caroline sich von einer zu frühen Niederkunft mit einem todten Knaben nicht recht erholen konnte, so schien der Winter trüb ausgehen zu wollen, wo hinzu kam, daß die Weber'sche Häuslichkeit durch einen erzählenswerthen Akt von Weber's wahrhaft menschenfreundlichem Empfinden eine Zeit lang sehr an Behaglichkeit verloren hatte. Ein preußischer Edelmann, Graf Egloffstein, der Ende des Jahres 1819 fast nur in der Absicht, seiner höchst talentvollen und liebenswürdigen Tochter Fanny Weber's Unterricht genießen zu lassen, nach Dresden gezogen und in der Stadt völlig fremd war, starb sehr plötzlich Ende Januars, seine Gattin mit der erwähnten Tochter freund- und rathlos zurücklassend. Weber und Caroline, welche die Familie kaum sechs Wochen kannten, besannen sich keinen Augenblick, sich ihrer in ihrer hülflosen Lage auf's Werkthätigste anzunehmen, ja sie, die so sehr an der kleinen Welt ihres „Daheim" hingen, räumten der Gräfin und ihrer Tochter einen Theil ihrer Wohnung zum Aufenthalt ein, während Weber, unwohl, verstimmt und mit dem Einstudiren der beiden Meyerbeer'schen Opern sehr beschäftigt, doch die Besorgung aller mit dem Begräbnisse des Grafen und der Regulirung seiner sämmtlichen Dresdener Angelegenheiten verknüpften, weitläufigen und beschwerlichen Geschäfte übernahm. Erst einen ganzen Monat später bezogen die Damen eine eigene Wohnung und zeigten sich diese Geschäfte als erledigt. Die Comtesse Fanny gehörte übrigens sehr bald zu den wenigen von Weber's Schülern, denen er, wegen ihres Talentes, mit Lust Unterricht gab.

Familie Egloffstein.

Es war daher, nach alle dem, wahrhaft erquickend für ihn, daß fast gleichzeitig vier Männer bei ihm einsprachen, die ihm in verschiedener Weise und aus verschiedenen Gründen lieb und verehrt waren. Es war dieß der Flötist Anton Bernhard Fürstenau, der berühmte Akustiker Chladni, Nepomuk Hummel und der jüngere Sohn seines Künstler-Ideals, Mozart.

Fürstenau hatte seinen Vater Caspar, mit den ihm die Liebe zur Kunst fast eben so fest als die Bande des Blutes verknüpften und mit ihm einen großen Theil seines Erwerbes verloren, da ein Hauptzauber

Bernh. Fürstenau.

der Fürſtenau'ſchen Concerte im Zuſammenſpiel von Vater und Sohn beruhte, dann eine ſchwere Krankheit durchgemacht und dabei die Ueberzeugung gewonnen, daß er die Exiſtenz einer zahlreichen Familie ferner nicht blos auf den ſchwankenden Ertrag der Kunſtreiſen baſiren dürfe. Er hatte ſich daher an Weber gewandt, dem er vom Jahre 1815 und Prag her ſchon perſönlich bekannt war, und den er ſo hoch verehrte, daß er vor Allem am liebſten unter ſeiner Leitung zu wirken wünſchte. Dieſer, im Begriff, die Holzblasinſtrumente der Capelle zu verſtärken, hatte, überfroh, den Meiſter auf der Flöte zu gewinnen, ſeine Anſtellung beantragt, die denn auch im Frühjahr noch erfolgte.

Chladni.

Das greiſe, in hohen Jahren aber lebensfriſche, berühmte Wittenberger Kind, Chladni, deſſen joviales Geſicht unter ſeiner altväteriſchen Ruſſenfriſur faſt immer ein heiteres, ſeines Strebens und Erringens frohes Lächeln belebte, kam nach Dresden, um von ſeinem Freunde Kaufmann ſich ſeinen vervollkommneten Clavicylinder bauen zu laſſen, die unvergleichlichen Contrabäſſe von Guarnerius in der königl. Capelle akuſtiſch zu unterſuchen und dabei mit der ſchönen und unſchönen Welt heiter durch vierzehn intereſſante und anregende Vorleſungen über Klangfiguren und ſeine neueſten Forſchungen über Meteoriten in Berührung zu kommen.

Weber liebte es, an des liebenswürdigen, vielerfahrenen Greiſes Hand ſeinen Geiſt an den wiſſenſchaftlichen Secirtiſch führen zu laſſen, wo Mathematik und Phyſik Nerven, Muskeln und Gerippe der Kunſt bloslegten, deren ſchönen Leib er ſelbſt ſo anmuthig zu beſeelen und wandeln zu laſſen verſtand. Er dankte Chladni manchen tiefen Einblick in das Weſen und den Grund der Euphonie und des Charakters der Inſtrumente, ſo unheimlich ihn auch das Entſtehen der mathematiſchen Klangfiguren aus Tönen anmuthete.

W. A. Mozart jun.

Graf Bombelles führte Mozart's Sohn, mit dem Weber früher ſchon in ſehr flüchtige Berührung gekommen war, bei ihm ein. Man kann nach dem, was über Weber's Verehrung für Mozart ſchon geſagt worden iſt, ermeſſen, mit welchem Empfinden er dem tüchtigen Sohne des Unſterblichen die Hand reichte, in ſeinen Zügen nach Aehnlichkeiten mit ſeinem Vater ſpähte! Bald geſellte ſich zu dem Intereſſe ein Ge-

fühl herzlichen Mitleids, als er ſah, wie der Wackere, der die Unklugheit begangen hatte, einem unerreichbaren Vater auf derſelben Bahn nachzuſchreiten, unter dem Drucke ſeines großen Namens litt, der all ſein rüſtiges Streben, welches ihn unter andern Verhältniſſen auf einen ſehr anerkennenswerthen Standpunkt gehoben haben würde, unabläſſig in tiefen Schatten ſtellte, allen, wenn auch noch ſo redlich erworbenen Erfolgen in ſeinem Gefühle den Beigeſchmack von Commiſeration und reflektirtem Glanze gab und zuletzt ſein Herz brach.

1820 kam Mozart von Kopenhagen zurück, wo er ſeine Mutter, die an den Staatsrath Niſſen daſelbſt verheirathete Wittwe des göttlichen Componiſten des „Figaro“ beſucht hatte. Am 7. Jan. und 5. Febr. hatte Mozart, der mit dem Wiener Violiniſten Louis Sina reiſte, in Berlin mit ungemeinem Beifalle concertirt, ja man hatte ihm ſogar geſagt, „der Geiſt ſeines Vaters ruhe auf ihm“, während die Leipziger Kritik über ſein am 21. dort gegebenes Concert ihn bis zu der Schwermuth beugte, in der er in Dresden anlangte. Mozart war, nach Weber's Urtheil, ein trefflicher Clavierſpieler und gediegener Muſiker, der die Schule Vogler's und Albrechtsberger's nirgends verläugnete. In Prag geſellte man ihn einige Wochen ſpäter als dritten Stern zu den Dioskuren des deutſchen Clavierſpiels, Hummel und Moſcheles.

An Weber ſchloß er ſich mit der ganzen vertrauensvollen Hingebung an, die deſſen Liebe zu ſeinem Vater erweckte und verdiente. Weber richtete ihn auf, ließ ihn faſt alle freundlichen Stunden ſeines Dresdener Aufenthalts in ſeinem Hauſe verleben, wo Mozart auch beſonders gern und mit Glück muſicirte, ſo daß es in Folge eines Muſik-Abends bei Weber, wo er ſich beſonders glänzend zeigen konnte und dem hochgeſtellte Perſonen anwohnten, möglich wurde, ihm den Vortheil zu verſchaffen, bei Hofe ſpielen zu dürfen.

Nepomuk Hummel.

Keinesfalls ſcheint Weber indeß den Sohn Mozart's als Clavierſpieler und Componiſt Hummel für ebenbürtig gehalten zu haben, der, von Moskau kommend, faſt an demſelben Tage eintraf, wo jener abreiſte und den er immer als Meiſter erſten Ranges, von dem er lernen konnte, begrüßte.

Des berühmten Meisters Anwesenheit scheint auch Veranlassung zu einer der gemüthlichen Abend-Musiken gewesen zu sein, zu denen Prinz Friedrich, der nachmalige theure Mitregent und König, dem Sachsen den Umschwung in seinem ganzen Staatsleben verdankt, welcher von Lindenau's Berufung datirt, in ungezwungenem Kreise Künstler und Gelehrte um sich zu versammeln und als gemüthvoller Privatmann mit ihnen zu verkehren pflegte. Diese Abendmusik ist dadurch denkwürdig, daß bei ihr der erste Ton des „Freischützen" erklang, der außerhalb Weber's Studirzimmer gehört wurde. Wie er an der Parthie des Aennchen die ersten Noten zu der Oper niedergeschrieben hatte, war es wieder das Duett zwischen Aennchen und Agathe im ersten Akte, das er hier zuerst und nicht mit sehr glücklicher Wahl, vor fremden Zuhörern singen ließ. Dieß unnachahmlich belebte Duett ist von so echter dramatischer Kraft, daß es seine drastische Wirkung im Rahmen der Scenerie, oder für den, der die Oper kennt, nie verläugnen wird, aber es gehört, unter allen Nummern des „Freischützen" unter die wenigen, die, selbständig vorgetragen, nach Form und Inhalt nicht sofort völlig verständlich werden. Freilich ist es jetzt schwer, sich in einen Zustand zurückzudenken, wo der „Freischütz" von Alpha bis Omega nicht Jedem geläufig war! Der Erfolg bewahrheitete das. Das Duett, von Antonie Hunt und der niedlichen Haase sehr gut vorgetragen, ließ die hochgebildete Zuhörerschaft, unter der sich Tieck, Wietersheim, Zedlitz und Andere befanden, kalt.

Abend-Musiken beim Prinzen Friedrich von Sachsen.

Der erste Ton des „Freischützen".

Zeigten diese Besuche berühmter Künstler Weber als dienstwilligen, neidlosen Collegen und glänzenden Wirth, so läßt ihn das Zureisen einer tief untergeordneten Persönlichkeit auf's Neue als edlen Menschen und echten Christen erscheinen.

Der schuftige Diener Huber, dessen Lügenhaftigkeit ihm in Stuttgart die schwersten Stunden seines Lebens bereitet hatte, besaß, von einer durch ihn betrogenen Herrschaft verstoßen, die Frechheit, in tiefem Elende, zur Winterzeit hülflos nach Hause reisend, an des von ihm so schwer Gekränkten Thür zu klopfen. War ihm doch dessen Edelsinn am besten bekannt! Gespeist, bekleidet, mit Geld versehen, ging er

Der Diener Huber aus Stuttgart bettelnd von Weber verpflegt.

von ihm. Ja Weber's Feingefühl litt es ſogar nicht, daß er Huber Carolinen als den Urheber ſeines Unglücks bezeichnete, bis derſelbe, von der Gutmüthigen ſorgſam verpflegt, längſt wieder von dannen gewandert war — — —.

Ein anderes Beiſpiel von Weber's feinem Empfinden in anderer Richtung, das in dieſelbe Zeit fiel, darf im Intereſſe ſeiner Charakteriſtik nicht unerwähnt bleiben.

Geſchenk der Familie Beer.

Die treffliche Familie Beer hatte kaum von den Verdrießlichkeiten gehört, in die Weber zu Folge ſeiner Wirkſamkeit bei Aufführung von Meyerbeer's Opern „Emma di Resburgo" und „Alimelek" verwickelt worden war, als ſie beſchloß, ihm einen freundlichen Augenblick durch Erfüllung eines, zufällig durch den, von Weber an ſie empfohlenen Violoncelliſten Kraft in Erfahrung gebrachten Lieblingswunſches Weber's, zu bereiten. Der heitere Pracht Liebende hatte geäußert, daß ihm nur ſilberne Armleuchter noch zur Vollendung der Decoration ſeiner Tafel fehlten. Eine Kiſte mit ſolchen, von der fürſtlich reichen Familie geſendet, ging am 28. Februar mit einem liebevollen, dankbaren und die Motive der Sendung in das anmuthendſte Licht ſtellenden Schreiben ein.

Weber fühlte ſich dadurch in peinlichſte Verlegenheit geſetzt, beſonders da ihm ſchon öffentlich ſeine Vorliebe für Meyerbeer's Werke zum Vorwurf gemacht worden und es vorauszuſehen war, daß der Empfang des koſtbaren Geſchenks nicht unbekannt bleiben und dann wahrſcheinlicher Weiſe die liebloſeſten Auslegungen erfahren würde. Um ſich, und vor allen Dingen Carolinen, das Herz durch den Anblick der geſandten Herrlichkeiten nicht ſchwer zu machen, zog er es vor, die Kiſte gar nicht zu öffnen und dieſelbe mit nachfolgendem Briefe, aus dem Weber's feiner Takt, die Redlichkeit ſeiner Kunſtanſicht, verbunden mit dem herzlichſten Wunſche, dem hochverehrten Paare in keiner Weiſe eine Mißſtimmung zu bereiten, in liebenswürdigſter Form hervorleuchtet.

„An Jakob Herz Beer, als er mir ein Andenken in die Wirthschaft schicken wollte.

„Dresden den 2. März 1820.

„An meine lieben hochverehrten Vater und Mutter Beer.

„Mit recht schwerem Herzen ergreife ich die Feder, Ihr liebes Schreiben vom 26. Februar zu beantworten, denn ich muß das befürchten, was dem Freunde stets das Schmerzlichste ist, — Sie zu kränken und Ihnen wehe zu thun. Aber ich folge meinem Gefühl und meiner Pflicht, und bin überzeugt, daß Sie selbst zu gerecht und fein fühlend sind, als daß Sie — einmal meine Gründe kennend — lange auf mich zürnen sollten. Erlauben Sie mir also, theure Freunde, das gewiß schöne Geschenk, das mir Ihre Güte zugedacht hat, nicht annehmen zu dürfen. Ich bin es fest überzeugt, und kenne Sie Beide lange genug dazu, daß die reinste Absicht mir und meiner Frau Freude zu machen, Sie zu diesem wiederholten Beweis Ihrer Liebe veranlaßte. Aber Zeit und Umstände wechseln oft wunderbar in der Welt. Könnte nicht auch einst ein Zweifel gegen die Reinheit meiner Theilnahme an Ihrem Hause und der Kunst in Ihnen keimen? Können Sie mir den beruhigenden Gedanken rauben wollen, Ihnen in einer Zeit, wo wahre, ohne Nebenabsicht handelnde Freunde so selten sind, mich als diesen beweisen zu dürfen? Ach, ich bin so uneigennützig gar nicht; ich will ja Ihrer erprobten Freundschaft nur dadurch näher stehen. Ich möchte Sie ja gar zu gern meine Schuldner nennen. Aber dem ist nicht so; ich wiederhole was ich in meinem vorletzten Brief an Mutter schrieb, die Theilnahme, die Sie mir von jeher bewiesen ist es, die ich nie genug verdanken kann. Und wenn diese Dankbarkeit mir meine Kunstpflicht für die Verbreitung und Anerkennung eines Talents, wie Meyers zu sorgen, doppelt lieb machte, so war ja das reiner Gewinn für mich. ꝛc.

„ꝛc. Verzeihen Sie, liebste Beers, aber ich will mich ja nur vertheidigen, und Ihnen zu beweisen suchen, daß ich meiner Ruhe es schuldig bin, den erneuten Beweis Ihrer Güte abzulehnen. Mein Dank dafür bleibt Ihnen doch eben so innig geweiht. Glauben Sie

übrigens ja nicht, daß mein Eifer für Meyers Werke deshalb erkalten werde, weil er eine andere Straße eingeſchlagen. Schreiben Sie ihm auch nicht darüber, auch über dieſen Brief nicht. Ich weiß aus Erfahrung, welchen erbitternden Eindruck dergleichen auf ihn macht. Ja, könnte ich ihn ſprechen, Aug in Auge, er ſollte in dem Meinen die treueſte Freundesliebe leſen, während vielleicht mein Mund ihm ernſte, bittre Wahrheit reichte. Aber ſo auf dem Papier ſieht es gar kalt und Meiſtern wollend aus. Ihnen habe ich mein Herz und meine Gefühle dargelegt. Können Sie mir zürnen? Werden Sie Ihre Liebe deshalb zu mir gemindert fühlen? Das verhüte Gott! Ich glaube zu thun, was ich thun muß.

„Auch die zweite Vorſtellung von Alimelek ging ſehr gut und war voll und gefiel. „Emma“ iſt nach Frankfurt und München verlangt worden.

„Im July denke ich Sie zu umarmen, wenn Sie nicht etwa auch ein Bad beſuchen müſſen. Doch da iſt noch lange hin.

„Meine Frau grüßt herzlichſt, und ich bin wie immer Ihr Sie wahrhaft mit Sohnes Liebe ehrender treuer Freund

C. M. von Weber.“

Dieſer Brief gelangte nicht in die Hände des verehrten Paars, das wahrſcheinlich den Haupttheil ſeiner Correſpondenz durch ſeine Söhne, Heinrich, Wolf und Michael Beer beſorgen ließ. Von dieſen erhielt dann Weber die Kiſte nochmals, nebſt einem Schreiben zurückgeſandt, in welchem dieſe liebenswürdigen Männer ſeine Bedenken zu heben, ſeine Einwände zu widerlegen und ihn zur Annahme des Geſchenks zu überreden ſuchten, indem ſie beſonders hervorhoben, daß die Weigerung Weber's ihren Aeltern nicht in die Hände gelangen dürfte, wenn nicht das ganze Freundes-Verhältniß in Frage geſtellt werden ſollte.

Ohne einen Augenblick zu zaudern, ſandte Weber die wieder uneröffnet gelaſſene Kiſte an die Herren auf's Neue zurück und ſchrieb:

„An die Herren Brüder Heinrich, Wolf und Michael Beer zu Berlin.
Als Antwort auf ihr Schreiben vom 4. März.

„Dresden am 9. März 1820.

„Meine lieben Freunde.

„Ich weiß Ihre kindliche Liebe, die den verehrten Eltern Unangenehmes erſparen will, Ihre brüderliche Treue, die den Bruder vertritt, und die freundſchaftliche Hitze, die dem Freunde die Reinheit Ihrer Zuneigung darlegen will, gewiß zu ſchätzen. Aber die erſte Pflicht des Freundes iſt, die Verhältniſſe des Freundes zu berückſichtigen, und ihn nicht ſeinen Feinden durch irgend etwas, noch ſo liebevoll Gemeintes, ſo gegenüber zu ſtellen, das dieſen anſcheinenden Stoff ſeine Ehre beflecken zu können, darbiete.

„Und ſo ſtehen die Sachen in dieſem Augenblicke hier. Sie haben geſehen, welchen Verdruß, welche Kränkung ich wegen dieſer Opern erlitten habe, die ſo weit gingen, daß ich darauf gefaßt war meinen Abſchied zu nehmen.

„Habe ich denn bei früheren Beweiſen der Liebe Ihrer Eltern mich geweigert ſie anzunehmen? Wäre das nicht lächerlicher Stolz geweſen, der blos geben aber nicht wieder empfangen vom Freunde will? Ein Stolz der alle wahre Freundſchaft vernichten müßte. Wir ſind Beide reich. Ich an Kunſtmitteln Ihnen Freude machen zu können, Sie an Glücksgütern mit dem Sie daſſelbe mir zu machen ſuchen. Wäre dies Geſchenk ein Jahr ſpäter, oder zu irgend einer häuslichen Veranlaſſung gekommen, ich hätte es wahrlich nicht wagen dürfen, es auszuſchlagen — aber jetzt unmittelbar nach allen dieſen Vorgängen war ich es meiner Ehre, der Stellung hier, auch Ihrer Freundſchaft gegenüber ſchuldig, und es wäre ſehr traurig, wenn ich nicht ſo viel von der Liebe meiner Freunde hoffen dürfte, daß ſie dies einſehen und ehren würden.

„Von Klatſcherei oder Argwohn kann zwiſchen uns nie die Rede ſeyn, und ich glaube auf's Herzlichſte in meinem erſten Schreiben mich ausgeſprochen zu haben. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ich von

Ihnen, meinen Freunden erwarte, daß Sie meinen Brief Vatern einhändigen.

„Auch Sie werden unterdeß ruhiger geworden seyn, und hoffentlich klarer in der Sache sehen, als es Ihnen Ihr erstes gekränktes Gefühl erlaubte.

„Mit der herzlichsten Liebe umarme ich Euch Alle und bin unveränderlich

Ihr treuester Freund

C. M. von Weber."

Als hierauf nun keine Antwort erfolgte, wohl aber ein Brief der Aeltern Meyerbeer's einging, die in Erstaunen über das Schweigen Weber's und im Zweifel über das Schicksal ihres werthvollen Geschenkes sich in besorgten Ausdrücken an ihn wendeten, so konnte er nun nicht umhin, die Söhne dringend zu mahnen, die Sache ihren Aeltern vorzulegen, indem er auf diese Weise von der Intelligenz und Liebe derselben die reinste Lösung dieser peinlichen Differenz hoffte.

Er schrieb wieder:

„Dresden den 30. März 1820.

„Vergeblich habe ich drei Wochen lang auf eine Antwort von Ihnen gehofft. Das thut mir wehe, denn Sie begehen ein großes Unrecht gegen Ihre verehrten Eltern, gegen sich selbst und gegen mich.

„Ich habe Briefe Ihrer theuren Eltern vom 5. März vorliegen. Sie begreifen, meine Herren, daß ich sie nicht eher beantworten kann, als bis ich auch überzeugt seyn darf, daß meine Antwort wirklich an die Eltern gelangt. Ich bitte Sie nochmals herzlichst und dringendst, legen Sie die ganze Sache Ihrem einsichtvollen Vater vor, und schreiben Sie mir baldigst darüber etwas Beruhigendes. So kann es nicht bleiben. Was sollten Ihre Eltern von meinem gänzlichen Schweigen denken? Ich müßte also einen Weg aufsuchen, meine Briefe direkt in des Vaters Hände zu bringen; müßte ich dann nicht gleichsam als Ankläger der Söhne auftreten, die das, was sie thaten aus der besten Absicht entsprungen wußten? Oder wollten Sie eine traurige

Spannung zwiſchen uns Allen entſtehen ſehen, weil ich that, was meine Verhältniſſe mir geboten, und wo ich glaubte mehr der Liebe meiner Freunde als der Diskretion meiner Feinde mich vertrauen zu dürfen? Sie haben den Knoten geſchlungen, Sie können ihn auch am Beſten wieder löſen. Ihre Eltern ſind ſo unendlich gut, und können Sie am Herzen Ihres alten Freundes Weber zweifeln? ꝛc."

Der Erfolg bekundete die Richtigkeit ſeiner Anſichten, indem das Beer'ſche Paar zwar mit herzlichem Leidweſen, aber ſeine Geſinnungen und Motive ehrend, das Geſchenk zurücknahmen, ohne daß eine Differenz im ſchönen Akkord dieſer Freundſchaft zurückgeblieben wäre, die ſich ſpäter noch oft bewähren ſollte.

Innerhalb ſeiner amtlichen Thätigkeit hatte ſich Weber in derſelben Zeit einiger fördernder Erfolge zu erfreuen. Der Sänger Metzner, der bis Ende des Jahres 1819 die Funktion eines Direktors des von Weber neugeſchaffenen Chors verſehen hatte und dieſer Stellung, ungenügender muſikaliſcher Kenntniſſe wegen, ſich wenig gewachſen zeigte, war mit ſeiner Gattin einem vortheilhaften Ruf nach Magdeburg gefolgt. Weber hatte im Sommer 1819 Carolinen von Johannes Mikſch Geſangsunterricht ertheilen laſſen. Er war zwar zuletzt, da er bemerkte, daß der berühmte Geſanglehrer Carolinens Stimme zu ſehr nach der Höhe hin forcirte, mit dem alten derben Herrn in ſcharfe Altercationen gekommen, die ſo weit gingen, daß Mikſch jedes Honorar „für den ſchlechten Unterricht" barſch ausſchlug. Endlich hatten ſich aber die Differenzen doch durch den Humor, mit dem Weber dem von ihm hochgeſchätzten Manne einen ſchönen „Schlafpelz als Honorar" ſchickte, ausgeglichen.

Dieſe Gelegenheit gewährte Weber jedoch von dem eminenten Lehrtalente Mikſch's neue Beweiſe, und in Uebereinſtimmung mit dem Geheimen Rathe von Könneritz, der an des Grafen Vitzthum Stelle als Generaldirektor des Theaters getreten war, drang er darauf, daß Mikſch als Chordirektor angeſtellt werden möge. Er hatte die Freude, dieß ſich realiſiren und ſein Inſtitut, unter der tüchtigen Leitung des guten Muſikers, ſichtlich aufblühen zu ſehen.

Johannes Mikſch, Chordirektor.

Der neue Generaldirektor, Hans Heinrich von Könneritz, ein Mann von offenem Kopfe und klarem Sinne, der zwar eine ausgesprochene Tendenz nach der italienischen Seite hin hatte, war zu klug, um Weber's Wirken entgegen zu treten, wenn er es auch nicht, wie Vitzthum, hob und trug und sein Bestes für das Heil der Kunstanstalt einsetzte. Er war auch zu gerecht um einen Andern, weil er der Andere war und in Gnaden stand, zu bevorzugen, und so kündigte er denn auch seiner Zeit mit einem wohlwollenden Lächeln seines schönen, feingeschnittenen Gesichts dem Ueberraschten an, daß, auf besondern Wunsch der Königin, ein Theil des Orchesters, und zwar die Blasinstrumente, jetzt die von Weber früher angeordnete Placirung erhalten sollte. Da nun im Stillen und mit Morlacchi's Einverständniß, der größte Theil des Quartetts bereits diese Stellung erhalten und das Pult des Dirigenten an den Souffleurkasten vorgeschoben worden war, so sah sich Weber plötzlich in Mitten eines, fast ganz nach seiner Idee arrangirten Orchesters.

Zu gleicher Zeit führten die Gastspiele der talentvollen, ihm von Treitschke in Wien empfohlenen Sängerin Willmann vom Hoftheater in Wien, und die Prüfung der gewandten Coloratursängerin Beltheim, auf seinen Vorschlag zur Gewinnung dieser schönen Kräfte für die deutsche Oper, der neu gewonnene, treffliche Tenor Gerstäcker trat seine Funktion an, und die von Weber einstudirten Werke: „Die Mißverständnisse" von Isouard, „Die Bergknappen" von Hellwig (die er durch einen, im III. Bande unterm 21. April 1820 gegebenen Aufsatz in der Abendzeitung einführte), hatten den günstigsten Erfolg, so daß sich Weber um ein Wesentliches in dieser Richtung seines Strebens gefördert sah.

Durch Briefe des Theatersekretär Teichmann getrieben, der die Eröffnung des neuen Schauspielhauses als noch vor dem Schlusse der Saison 1820 bevorstehend bezeichnete, ging Weber mit voller Energie an die Niederschrift der noch zur „Jägerbraut" zu vollendenden Nummern. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollten wir versuchen, durch Worte das deutsche Publikum lebendiger an dieselben zu erinnern, als es die einfache Nennung ihres Namens thut.

Weber begann die Ouverture, jenes Wunder deutſcher Tonſprache, in der Deutſchlands beſte Athemzüge hauchen, am 22. Febr. zu ſkizziren, vollendete ſie aber ſpäter als ſämmtliche Nummern der Oper, am 13. Mai. Seine Notizen bezeichnen nur dieſe Tage und den 7. und 11. Mai als Zeiten, wo er an derſelben arbeitete. Ouverture des „Freiſchützen" 13. Mai.

Zwei Pièces, welche die Erde umwandert haben und zu einem Stück überall verſtandener Welt-Geiſter-Sprache, zu Typen für eine ganze Sphäre des Ausklanges von Empfindungen beſtimmter Richtung geworden ſind, der „Jungfernkranz" und der „Jägerchor" wurden am 21. und 24. März vollendet. Der ſchöne Entre-Akt, D dur, der ſo unvergleichlich das Frommſte einleitet, was je auf der Bühne geſungen worden iſt: „Und ob die Wolke ſie verhülle", entſtand am 17. und 26. März, das charaktervolle Duett zwiſchen Caspar und Samiel im zweiten Akt am 29. März, die Wolfsſchlucht, eines der größten muſikaliſchen Wageſtücke der Neuzeit, um deſſen Verſtändniß und Erfolg Weber bänger als um den irgend eines ſeiner andern Werke geweſen iſt, und das doch mit zum großen Geſchütz der Wirkung des Freiſchützen gehörte, am 18. April, und das Finale, welches das Ganze mit dem ungeſchwächten Lichte der fortreißendſten, mit ſüßer Gläubigkeit nach Oben deutenden Stelle krönt, am 6. Mai. In dem ganzen Werke iſt nicht eine ſchwache Stelle, keinen Takt lang läßt die ſpannende Kraft des Weber'ſchen Genius den Herzſchlag langſamer gehen! „Jungfernkranz" 21. März. „Jägerchor" 24. März. „Und ob die Wolke ſie verhülle" 26. März. Duett Caspar und Samiel, II. Akt, 29. März. Wolfsſchlucht 18. April. Finale II. Akt 6. Mai.

Mit dem 13. Mai, wo Weber die letzte Note der Ouverture ſchrieb, ſchließt die Arbeit an der „Jägerbraut".

Der Clavierauszug wurde faſt gleichzeitig mit der Oper fertig, und nur am 9. und 17. Juni hat er an dieſem noch, am 18. noch an Reviſion der Partitur gearbeitet, die er fehlerlos gefunden haben mußte, denn in dem prachtvollen Manuſcripte derſelben, das Caroline nach ſeinem Tode der Bibliothek zu Berlin ſchenkte, iſt auch nicht eine Raſur zu entdecken, keine Note durchſtrichen oder corrigirt, rein und perlig, wie die Töne der Oper ſelbſt, ſcheinen die Noten auf das Papier gerollt zu ſein, mehr wie dahin gezaubert als geſchrieben. Die Kraft der Geiſtesſammlung, die es möglich macht, ein ſolches Werk ſo makellos niederzuſchreiben, gehört zu den Phänomenen in der pſychiſchen

Welt, die beinah eben so selten sind als die großen Genien der Kunst selbst.

Um der Berliner Theater-Verwaltung die Möglichkeit zu gewähren, mit dem Einstudiren der Chöre rechtzeitig zu beginnen, da in diesen eines der Hauptmomente der Wirksamkeit des Werks liegt, sandte Weber schon am 8. Mai die Partitur und die Stimmen der Chöre zur Oper an Brühl, mit der Bitte, den Musikdirektor Seidel mit den Vorbereitungen zu beschäftigen. Er hatte bis dahin die Oper immer die „Jägerbraut" benannt. Brühl war es, der derselben zu ihrer so wirksamen Bezeichnung der „Freischütz" verhalf, indem er an der etwas mattherzig und allgemein klingenden Benennung „Jägerbraut" sehr praktisch Anstoß nehmend, in einem Briefe vom 24. Mai an Weber dieselbe als nicht passend bezeichnet, und auf Umtaufe der Oper nach dem Namen des Original-Märchens „Freischütze" dringt, welcher den romantisch wilden Geist des Gegenstandes so gut präzisire. Erst am 21. Juni erklärte sich Weber mit dieser gewiß sehr glücklichen Aenderung einverstanden. Das in Seiffersdorf mit Brühl verabredete Honorar, durch dessen Zahlung „der Freischütze" Eigenthum der Berliner Hofbühne wurde, betrug 80 Friedrichsd'or, von dem die Hälfte Weber am 20. Juni 1820 bezahlt wurde. Davon hatte er die Kosten des Textes, den er an Kind, wie wir später sehen werden, mit 2 Mal 30 Dukaten bezahlte, zu tragen, so daß der wirkliche Betrag des ersten Honorars in Berlin sich auf 388 Thlr. belief. Später ist dasselbe, wie wir sehen werden, vermehrt worden.

„Jägerbraut" wird auf Brühl's Wunsch „Freischütz" genannt.

Schon 1812 hatte Weber in Weimar flüchtig die Bekanntschaft Pius Alexander Wolff's gemacht, 1816 in Berlin dieselbe erneuert. Aehnlichkeit der Ansichten über die letzten Zwecke der Kunst, hatten die bedeutenden Menschen sich schnell nahe geführt und gegenseitige Verehrung nahm bald den Charakter einer gehobenen, von der Erkenntniß gleich redlichen Strebens in der Kunst gefestigten Freundschaft an. Weber schätzte in Wolff nicht allein den großen Schauspieler (ja er hielt ihn sogar, wie dieß auch aus der Antithese der klassisch formalen Kunstauffassung Wolff's, die im Kreise der naturalistischen Berliner Kunstgenossenschaft etwas Leuchtendes erhielt, mit der romantischen

Richtung Weber's erklärlich ist, für den größten damals bekannten Schauspieler, Devrient nicht ausgenommen), sondern er schätzte ihn auch als Schriftsteller, besonders in seinem trefflichen „Cesario“ um so höher, als hier der statuarische dramatische Künstler sich von der Höhe seiner weimarischen Architektonik herabließ, mit Lebrun, Koreff, Oehlenschläger und Holtei sentimental, ja romantisch, an das menschliche Herz zu appelliren.

Weber ist stets der Ansicht gewesen, daß Wolff der Prophet sei, dafür geschaffen, den Tempel des Dresdener Theaters von Goldgeklingel und welschem Schacher zu säubern, und hat sich später, mit Tieck im Verein, emsig bestrebt, ihn für Dresden zu gewinnen.

Wolff's „Preciosa“ 1811 geschrieben.

Schon Ende des Jahres 1811 hatte P. A. Wolff, damals noch in Weimar, sein Schauspiel „Preciosa“ nach der bekannten Novelle des Cervantes sehr frei behandelt, vollendet. Eberwein in Weimar hatte sich, ohne Wolff entfernt genügen zu können, an der Composition der dazu gehörigen Lieder und Chöre versucht. In dieser Form hatte Wolff das Stück am 12. Mai 1812 an Iffland gesandt, der dessen Aufführung durch einen Brief vom 30. Juni ablehnte, „indem er fürchtete, durch das Stück ein Interesse an damals in der Umgegend von Berlin sich herumtreibenden Gaunerbanden wach zu rufen!!“ — — Seitdem hatte das Stück in Berlin wahrscheinlich ganz geruht. Auf Wolff's neue Anregung machte Brühl den Versuch, Weber für die musikalische Ausstattung des Stückes zu gewinnen. Weber schrieb ihm hierauf am 19. Februar, daß er eigentlich verschworen habe, Musik zu Schauspielen zu schreiben, da hier künstlerisch so gar nichts zu gestalten sei, indeß, „weil es Brühl und Wolff seien“, er es einmal wagen wolle.

Weber's Musik zu „Preciosa“.

Am 14. März empfing Weber das Buch des Schauspiels der Preciosa von Wolff selbst. Der, wenn auch etwas schielende und forcirte, jedoch immerhin romantische Ton des wirkungsvollen Stückes muthete den mitten in der Arbeit am Freischützen Sitzenden handlich und geläufig an, während die Verschiedenheit der Romantik hier und dort Weber's coloristisches Talent mächtig reizte. Hierzu kam seine Vorliebe für die musikalische Behandlung exotischen Nationallebens und

die Contraste der Bilder von Liebe und Leben im böhmischen Wald und am Fuße der Sierra Nevada, unter frommen deutschen Jägern, stolzen Deseendenten der Gothen und den braunen Enkeln der sündigen Aegypter, die Christi Aeltern auf ihrer Flucht weiter trieben, beflügelten und befruchteten die Phantasie.

Spanische Original-Motive zu „Preciosa".

Zugleich konnten, wie es Weber liebte, die Motive der zu Gotha 1812 von spanischen Soldaten erhaltenen Nationalmelodieen nutzbar gemacht werden, Oberbibliothekar Hofrath Ebert wies zigeunerische nach und so sah sich Weber plötzlich mitten in der lebhaftesten Begeisterung für ein, anfangs von ihm fast zurückgewiesenes Werk. Zu dem vielen Glücke, das der „Freischütz" neben seinem großen Verdienste hatte, gehört es, daß ein gleichzeitig mit ihm und aus einem Geiste mit ihm geschaffenes, kleineres Werk Weber's, das schon eine Menge der technisch-musikalischen Gewagtheiten des „Freischützen" enthält, vorbereitend einige Monate vor ihm in der Welt erschien. Die „Preciosa" trat so naturgemäß als Vorläufer des „Freischützen" auf, schien so offenbar die Keime der Ideenformen desselben zu enthalten, daß die Allgemeinheit der Ansicht, sie sei auch vor dem Freischützen componirt, sehr begreiflich war.

Weber begann die Arbeit an der „Preciosa" fast im Augenblicke, als er die letzte Note des „Freischützen" niedergeschrieben hatte, am 25. Mai.

Wie bei allen seinen Benutzungen von Nationalmelodieen und Motiven behandelte er auch hier, wie die Vergleichung der Nummern seiner Musik mit den noch vorhandenen Original-Niederschriften der verwendeten spanischen und Zigeuner-Motive lehrt, dieselben nur als Anregungen für seine Ideen in einer gewissen Richtung; sie haben kaum mehr Verdienst bei der Schöpfung seines Werks als die Gegend, das Gewölk, ja der trivialste Gegenstand, dessen Bild sich in seiner Seele zu einer Tönegruppe verwandelte. Es ist mit Benutzung sogenannter musikalischer Motive eine eigene Sache und Streitfragen über Priorität von Ideen sind schwer zu entscheiden. Was ist überhaupt ein musikalisches Motiv? Aus wieviel Tönen besteht es? Nur ungebildete Musikanten sind hier rasch mit der Antwort bei der Hand,

die über Ideengeſtaltung, aus Mangel an Ideen, ſo bequem urtheilen. So haben aus dem Concerte Nr. 1, D dur, von Louis Böhner muſikaliſche Nagethiere die Kerne der „Motive“ zu den Melodieen des Freiſchützen herausklauben wollen! In der That enthält es Nichts als die Noten zu der Stelle: „Süß entzückt entgegen“, keinen Klang weiter! Wie wenig Böhner ſelbſt an ein hier vorliegendes Plagiat glaubte, geht daraus hervor, daß er, als ihn Richard Zeune im Jahr 1859 bat, ihm die Stelle in ſein Album zu ſchreiben, dieß mit den Worten verweigerte: „Nein! das könnte ſcheinen, als wollte ich ſagen, Weber habe mich benutzt! Tonkünſtler wie Dichter haben oft gleiche Gedanken und das war hier der Fall.“

Ein Motiv iſt formloſes Salz, das in der klaren Fluth des Genius gelöſt und geläutert in farbenſchimmernden Kryſtallen anſchießt. Das Kryſtall iſt Nichts als das alte Salz, aber es glänzt hier wie Edelſtein, dort war es formloſer Staub. So haben auch die fremdländiſchen Motive der „Preciosa“ in Weber's deutſchem Geiſte die Facetten erhalten, die, bei aller ſpaniſchen Charakteriſtik, doch durch und durch von deutſchem Sinne, deutſcher Romantik durchleuchtet ſind.

Das unvergleichliche und in ſeiner Weiſe unerreichte, wie „Jungfernkranz“ und „Jägerchor“, typiſch gewordene Melodram im I. Akt, „Lächelnd ſinkt der Abend nieder“, wurde zuerſt (am 28. Juni), der ganze erſte Akt am 3. Juli fertig, und den completten Entwurf der ganzen Muſik zu dem Schauſpiele hatte er am 9. Juli niedergeſchrieben. Die Zeiten der Entſtehung der andern Nummern ſind nicht zu ermitteln geweſen. Eigenthümlich genug war es bei dieſem Werke die Ouverture, die er zuerſt, ja ſelbſt vor der Niederſchrift des ganzen Entwurfs der Oper, am 23. Juni vollendete. Es zeigt dieß, da dieſe Ouverture, wie nur irgend eine Weber'ſche, das Prinzip verlebendigt, nach dem er ſeine Ouverturen arbeitete, und ein conciſes Reſumé der Hauptideen des ganzen Werks giebt, wie vollſtändig fertig die Gliederungen und die Motive des Werks in ſeiner Seele waren, ehe er ſie zu Papier gebracht hatte.

Die Vollendung der Ouverturen zu „Freiſchütz“ und „Preciosa“ liegt daher nur genau 40 Tage auseinander!!

Mit welchem Empfinden muß ein Meiſter auf eine ſolche Lebensepoche zurückſehen! —

Am 20. Juli ging die Partitur an Brühl ab. Was Weber ſelbſt über die Compoſition an Wolff zu ſchreiben für nöthig fand, laſſen wir hier folgen:

„ꝛc. — Die Ouverture beginnt mit einem die ſpaniſche Nationalität bezeichnenden Satze. Der Zigeuner-Marſch, nach einer ächten Melodie geformt, ſchließt ſich ihm an, woraus ſich ein feurig ſtrömendes Allegro entwickelt, den fröhlichen Schluß bezeichnend, und größtentheils Precioſens und Spaniens Eigenthümlichkeit vereinend.

Der Chor Nr. 2. korreſpondirt mit dem Anfangsſatze der Ouverture.

Nr. 3. Ich habe hier der Precioſa auch eine Noten-Zeile gegeben, und hin und wieder mit kleinen Noten den Rhythmus bezeichnet, dem ſich da die Deklamation der ſich ungeſtört fortbewegenden Muſik fügen und anſchließen muß. Hinwiederum habe ich die jedesmalige Sylbe oder das Wort unterſtrichen, bei welchem das Orcheſter eintreten muß. Das Beſte bleibt dabei freilich in die Hand des Dirigenten gegeben, dem ſein Gefühl ſagen muß, wo die Zwiſchenſätze raſch der Deklamation folgen und ſich anſchlieſſen müſſen, oder wo ſie der Uebergang bildende Leiter zu einem andern Gefühle ſind.

Nr. 4. Wild und üppig. Den eigentlichen Tanz Precioſens denke ich mir erſt beim Eintritt des Hornſolo's.

Nr. 5. Ganz auf den Echo-Effekt geſtellt. Da es faſt unthunlich war, die ganze Wahrheit des Echo's in Wiederholung aller Stimmen zu geben, ſo hielt ich mich an das in der Natur begründete, leichtere, in der Ferne ſchallende des Horntons. Dabei ſetze ich voraus, daß die Zigeuner das Echo ſchon kannten, und, es gleichſam neckend, ihre Melodieen darnach abtheilten, wie man wohl im wirklichen Leben thut. Dabei würde es ſich alſo gut machen, wenn die Zigeuner nach den Sätzen, die das Echo wiederholt, ſogleich lauſchende Bewegungen machten, als auf etwas gewiß Erwartetes.

Nr. 6. Hier ſchien es mir der Wirkung zuträglicher, erſt die Hörner, dann die Flöten eintreten zu laſſen. Die Hörner auf der einen, und die Flöten auf der andern Seite, auf der Scene Preciosa mit dem begleitenden Orcheſter als Mittelpunkt, hoffte ich, ſoll es freundlich wirken.

Nr. 7. Luſtig.

Nr. 8. Im Schluß dieſes Chors habe ich am Ende nur leiſe die Melodie des Zigeunermarſches verwebt, daher ihr Fortziehen wohl da erſt beginnen müßte.

Nr. 9. Lauter ächt ſpaniſche Melodien. Natürlich alles der Anordnung des Balletmeiſters anheimgeſtellt.

Nr. 10. Marſch.

Nr. 11. Gilt das ſchon bei Nr. 3 Geſagte. Hier werden Sie manchen Anklang ſchon früher gebrauchter Melodieen finden, die das Ganze organiſch verbinden."

Nach dieſer Maſſe ſo bedeutungsvoller und ſpecifiſch romantiſcher Produktionen, deren gehobene Stimmung das Verkehren der Seele in einer Sphäre ſchlichten Empfindens und Denkens nicht zugelaſſen hatte, war es natürlich, daß Weber's ſchon lange gehegte Sehnſucht nach dem behaglichen Schaffen von heitern Geſtalten aus dem Leben, das uns geſtern nahe trat und uns heut bewegt, mit erneuter Friſche erwachte. Nach den Opern mit langen Partituren und vollem Orcheſter gelüſtete es ihm nach dem leichten, ſchlicht inſtrumentirten Behandeln eines heitern Stoffs, nach Compoſition einer komiſchen Oper, deren Reize nur im perlenden unerſchöpflichen Fluſſe lieblicher, auf den Tonwellen eines kleinen Orcheſters, das kaum über Quartett und einige Holzblasinſtrumente hinausgehen ſolle, dahin fluthender Melodieen beſtände.

Text zur Oper „Die drei Pintos".

Sehr willkommen brachte ihm daher ſein Freund Theodor Hell im April einen ganz ſeinen Wünſchen entſprechenden, aber leider faſt ganz verloren gegangenen Text, deſſen etwas ſchwerfällig klingenden Titel „der Brautkampf" Weber in den einer komiſchen Oper gemäßeren, „die drei Pintos", umwandelte. Nach kurzer Beſchäftigung

damit erwarb er dieſen verhängnißvollen Text für 20 Ducaten. Bis zum Schluſſe ſeines Lebens, vom 27. Mai 1820 an, hat ihn die Arbeit an dieſer komiſchen Oper begleitet, an der er ſein Beſtes, ſeinen Reichthum zeigen wollte, um doch endlich den größten Theil der zu ihrer Schöpfung beſtimmten Verkündigungen ſeines Talents mit in jene Welt hinüber zu nehmen. Wir kommen wieder auf ſie zurück.

Der Dienſt und der Zuſtand ſeiner Geſundheit verbot in dieſem Jahre Weber die körperlichen Anſtrengungen des Verkehres zwiſchen Pillnitz und Dresden, und erſt nach vielem vergeblichen Suchen hatte ſich endlich eine zuſagende Landwohnung in einem Pavillon, einer unter dem Namen „Koſel's Garten" in Antonſtadt-Dresden, unmittelbar an der Elbe und in der Nähe des Linke'ſchen Bades gelegenen Beſitzung gefunden, deren großer, ſchöner, mit prächtigen alten Bäumen beſtandener Park Gelegenheit zu einſamen und unbeobachteten Spaziergängen, in der durch den Hauch der Bäume und des Waſſers doppelt geſunden Luft bot. Das Haus, in dem Weber damals wohnte, lag an der jetzigen Holzhofſtraße, iſt aber jetzt verſchwunden und es ſtehen an ſeiner Stelle die zur Villa des Banquiers Oppenheim gehörigen Remiſen.

Sommerwohnung in „Koſel's Garten".

Ein höchſt anmuthiger Weg am Strome hin, führte, in kaum einer halben Stunde vom Theater aus, nach dieſem freundlichen und ſtillen Aſyle, nach dem Weber ſich ſo ſehnte, daß er es ſchon am 13. April bezog, nicht ohne es zuweilen zu bereuen, daß er ſo früh im Jahre die Stadt verlaſſen hatte, da die Frühlingsſtürme an den noch langen Abenden doch gar ſchauerlich in dem mächtigen Geäſte der alten Bäume um das Landhäuschen heulten, das Weber mit Weib und Bedienung allein bewohnte. Es trug nicht zu Carolinens Beruhigung bei, daß der ſpäte Weg aus dem Theater ihren Gatten faſt bis zu der Stelle führte, an der wenig Monden vorher der edle Maler Gerhardt von Kügelgen ſein Leben unter Mörderhänden verhaucht hatte. Weber bewaffnete ſich daher mit ein paar guten Piſtolen und einem Stockdegen, den er dann ſpäter ſehr häufig führte. Am Piſtolenſchießen, das er in der langen, tiefſchattigen Allee des Parks fleißig übte, fand er viel Gefallen und brachte es darin zu beträcht-

licher Fertigkeit, durch die er ihn besuchende Officiere gern zu überraschen pflegte.

Die lebhafte Geselligkeit des Winters, während dessen besonders der „Liederkreis“ durch die frischer einwirkenden fremden Elemente von Malsburg, Contessa, Blankensee, Houwald und Andern, von denen die beiden Letztgenannten Stücke auf die Dresdner Bühne gebracht hatten, viel mehr Regsamkeit als zuvor gezeigt hatte, ging für Weber mit der Auswanderung nach Antonstadt etwas zeitig zu Ende, wodurch seiner Arbeit sowohl wie seiner Gesundheit, wesentlich Vorschub geleistet wurde.

Inzwischen verzögerte sich die Vollendung des Berliner Schauspielhauses weit über Erwarten. Ueberdieß war durch eigene Bewegung des Königs, der dabei lediglich seinem Geschmacke folgte, der Ritter Gasparo Spontini, dem der Aufenthalt in Paris durch Zerwürfnisse mit dem Leiter der großen Oper Viotti und dem Publikum unerträglich geworden war, im October 1819, wahrscheinlich um die durch Nichtbesetzung von Gürlichs Stelle bezweckte Ersparniß durchzuführen, unter den glänzendsten Bedingungen und mit einem Gehalte angestellt worden, der den der übrigen Capellmeister um das Doppelte überstieg. Vorsitzender der General-Musikdirektion mit dem Titel eines General-Indentanten der Musik ausgerüstet, mithin auch fast dem Einflusse der Oberleitung des Königl. Theaters entrückt, hielt dieser gewaltige Musik-General alle Macht der Musikwelt Berlins in Händen. Der finstere, stolze Meister war im Mai 1820 in Berlin angekommen. Die kolossalen Vorbereitungen zu den Aufführungen seiner blendenden Opern hatten die Kräfte des Theaterpersonals und der Leitung so sehr in Anspruch genommen, die Aufmerksamkeit in maßgebenden Kreisen so absorbirt, daß von Aufführung des bescheidenen Singspiels des bescheidenen deutschen Meisters auch dann kaum die Rede hätte sein können, wenn selbst das Schauspielhaus fertig gewesen wäre. Es gehörte dieß wieder zum Glücke des „Freischützen“.

Verzögerung der Aufführung des „Freischützen“.

Weber, dessen Plan es gewesen war, an den, zur Aufführung des „Freischützen“ in Berlin nöthigen Aufenthalt daselbst, eine längst projectirte Herbstkunstreise nach Norddeutschland und Dänemark anzu-

ſchließen, entſchloß ſich unter dieſen Verhältniſſen, dieſelbe zeitiger im Jahre anzutreten, um ihr, bei gemüthlichem Wandern in ſchönen Monaten, zugleich den Charakter einer Erholungstour zu geben. Das eingegangene Honorar für den „Freiſchütz“ und ein mit Schleſinger abgeſchloſſener Handel über den Verlag von Etüden, Volksliedern, des Feſtgeſangs zum Geburtstage des Prinzen Max, der kleinen Cantate zum Auguſtustage, der Variation auf ein Zigeuner-Thema, der Arie in „Lodoiska“, 3 Solfeggien, der Jubel-Cantate und Ouvertüre, der Sonate in Es, 6 Männergeſängen, des großen Rondo in Des und der großen Polonaiſe in E dur, gab Muth, die Ausgabe zu wagen, die damit verknüpft war, wenn Carolinen die Freude der Mitreiſe gegönnt wurde.

Verkauf an Schleſinger.

Schleſinger zahlte Weber für die ganzen eben genannten, zum Theil hochberühmt, faſt ſämmtlich treffliche Handelsartikel gewordenen Werke, ein für alle Mal, die Summe von tauſend Thalern. —

Weber's letzte Thätigkeit vor dieſer Reiſe richtete ſich auf das ſorgſame Einſtudiren und Vorführen von Heinrich Marſchner's dreiaktiger Oper „Heinrich IV. und d'Aubigné“. Mit welcher Liebe er ſich mit dieſem Werke des jungen Componiſten beſchäftigte, wie reſpectvoll er das aufblühende Talent dem Publikum vorführte, dafür giebt die (von uns unterm 7. Juli 1820 im III. Bande mitgetheilte) Einführung dieſer Oper, welche er in der Abendzeitung ihrer Darſtellung vorausgehen ließ, die Beſetzung derſelben mit den beſten Kräften, der Willmann, Gerſtäcker, Touſſaint, Wilhelmi ꝛc., und der Umſtand Zeugniß, daß er von derſelben 14, von ihm ſelbſt geleitete Proben, machen ließ.

Marſchner's „Heinrich IV. und d'Aubigné.“

Die Oper gefiel und die erſte Darſtellung derſelben am 19. Juli war diejenige, welche ſich, wie oben erzählt, ſo wunderbar in Marſchner's Traum verwebte.

Mit Empfehlungsbriefen hatten Weber's Freunde ſowohl, als der Großherzog von Weimar, der Herzog von Gotha ꝛc. ihn reichlich ausgeſtattet.

Der Plan der Reiſe bezeichnete als Hauptorte derſelben: Leipzig, Halle, Göttingen, Hannover, Braunſchweig, Bremen, Oldenburg, Hamburg, Lübeck, Kiel, Kopenhagen. Hierbei ſcheinen, nicht ohne

Kunſtreiſe vom Jahre 1820.

Vorbedacht, 4 Universitätsstädte in die Route aufgenommen, da Weber gern selbst mit eignem Ohr einmal den Enthusiasmus im Vortrag seiner Lieder durch deutsche Studenten gewahr werden wollte, von dem ihm viel erzählt worden war.

Wohlgerüstet, aus wohlbestelltem Hause, rollte das Ehepaar am 25. Juli Nachmittags heiter und in behaglichster Stimmung in die Welt hinaus. Nach angenehmer Fahrt finden wir es am 26. Morgens in Leipzig, schon munter mit dem Aufsuchen der Freunde beschäftigt. Bei Professor C. H. Weiß traf er mit Friedrich Wieck, dessen Gattin, die mit ihrem kleinen, wenige Monate alten Töchterchen Clara schäferte, und einem jungen Schüler Schichts, Gottlieb Reissiger zusammen, der, nach Weber's eigenem Urtheil, „sehr talentvoll" selbst componirte Variationen spielte und mit prachtvoller Baßstimme eigne Lieder sang. Der junge Mann wurde der Componist der „Yelva", und Weber's Nachfolger auf dem Dirigentenstuhle zu Dresden, das kleine Mädchen, mit guter Musik genährt und aufgezogen, zu einer der edelsten Priesterinnen der Kunst, und Meister Robert Schumann's Gattin. Gottlieb Reissiger. Friedrich und Clara Wieck.

Friedrich Wieck, mit dem, wie oben erwähnt, Weber schon correspondirt hatte, scheint er erst hier persönlich kennen gelernt zu haben.

Das Wiedersehn und der Verkehr mit dem würdigen Rochlitz'schen Ehepaare that Weber, der ihre Lebensformen kannte, sehr wohl, während Caroline übermüthig und schalkhaft dann und wann, wie sie sagte unwillkürlich, in diesem Hause in Versen aus Voss'en's „Louise" zu sprechen begann.

Der 29. Juli führte Weber's nach Halle. Professor Friedländer, an den sie von Carl Förster in Dresden Empfehlungen hatten, nahm sich ihrer thatkräftig an, der berühmte Balladen-Componist Joh. C. Gottf. Löwe, ein warmer Verehrer Weber's, durch und durch mit den Musikverhältnissen in Halle vertraut, übernahm alle technischen Vorkehrungen zum Concert, die ihm übrigens durch den Enthusiasmus, der sich in der ganzen Bevölkerung Halle's, besonders aber unter den Studenten, bei der Kunde von der Ankunft des Componisten von Halle.

„Leier und Schwert“ verbreitete, ſehr erleichtert wurden. Oehlenſchläger, der auf kurze Zeit in Halle zum Beſuch war, eilte herbei, und der Univerſitäts-Kanzler Niemeyer führte ihn nicht allein ſelbſt in die gelehrte Geſellſchaft ein, ſondern ſtellte ihm auch das Dienſt-Perſonal der Univerſität zur Verfügung, während der Muſikgelehrte J. F. Naue ihm faſt zürnte, daß er die Dienſte Löwe's zur Beſorgung ſeiner Concert-Angelegenheiten in Anſpruch genommen hatte.

So geſtaltete es ſich auf's Behaglichſte, daß ſchon am 31. Juli Weber's Concert ſein konnte. Der Zudrang dazu war außerordentlich. Nicht allein das ganze gelehrte und ſtudirende Halle, ſondern auch die Umgegend weit und breit drängte ſich zu dieſer Muſikaufführung, die zu einem Ehrenfeſte für den deutſchen Meiſter werden ſollte. Und auch Weber's Wunſch ſeine Lieder aus voller Bruſt von dem Kerne der deutſchen Jugend geſungen zu hören, ging in Erfüllung.

Das Concert war im Rathskellerſaale.

Profeſſor Friedländer ſchreibt darüber an Carl Förſter:

„Halle, 1. Auguſt 1820.

„Der treffliche Weber, der auch bei uns eine große Anzahl Verehrer hat, und namentlich von unſerer ſtudirenden Jugend ſehr gefeiert wird, hat durch ſeine Gegenwart und durch ein geſtern gegebenes Concert allgemeinen Enthuſiasmus erregt. Ungeachtet der drückenden Hitze, war der Saal von einer eleganten Verſammlung bis zum Erdrücken angefüllt. Was ſonſt dem berühmteſten Künſtler bei uns nicht zu Theil wird, erfolgte diesmal, ein ungeſtümes Beifallklatſchen beim erſten Auftreten, was ſich während und nach dem Spiel des Meiſters wiederholte. Ganz vortrefflich wurden ſeine Geſänge, namentlich das Freiheitslied, einſtimmig von den Studirenden ausgeführt. Ueberhaupt herrſcht auf unſerer Univerſität viel Sinn für Muſik; unter den Studirenden beſtehen mehrere Singvereine, und nichts iſt hier gewöhnlicher, als bei ſchönen Abenden von 40 bis 50 trefflich eingeübten Stimmen, Körners Lieder von Weber zu hören. Wenn doch, ſprach ich leiſe, dieſe Lieder heute einmal dem Componiſten zu Ehren erſchallten, und ſo zu ſagen an den rechten Mann ge-

bracht würden! Und was ich sehnlich gewünscht, ging in Erfüllung. Gegen 10 Uhr wurde von mehr als 400 Studenten dem theuren Gaste ein herzliches Vivat gebracht und mehrere seiner begeisterten Lieder abgesungen. Ich kann Ihnen nicht genug sagen, in wie vielfacher Hinsicht mich diese Aufmerksamkeit der jungen Leute gefreut hat. Möchte sie Weber ein gutes Omen für seine ganze Reise seyn! Er grüßt Sie Beide und die Freunde Ihres Kreises auf's innigste; ich aber sage Ihnen noch ein Mal den besten Dank für die werthe Bekanntschaft Weber's durch Ihren lieben Brief. ꝛc."

Lebhaft sympathisch wurde Weber durch die Bekanntschaft mit Aug. Heinr. Jul. Lafontaine, der als Canonicus zu Halle lebte, und ihm sein „Leben eines armen Landpredigers" schenkte, angeregt. Die Anmuth dieses Mannes sagte ihm ganz außerordentlich zu. Niemeyer schenkte Weber seine Gedichte, Maaß sein Buch „über die Leidenschaften", Naue seine „musikalische Agenda!" „Wenn es so fortgeht," ruft er aus, „lasse ich mich durch Buchhändler-Gelegenheit weiter spediren."

In heiterster Stimmung, den vollen Segen des ersten auf der Reise gethanen Schrittes für ein gutes Omen nehmend, verließ das Weber'sche Ehepaar am 2. August Halle und begab sich, mit Uebernachtung in Ermsleben, nach dem lieblichen Alexisbad, wo Weber durch den Major und Intendanten des Herzogs von Bernburg, von Alvensleben, veranlaßt wurde, ein kleines „patriarchalisches Concert" zu geben. Angezogen durch die Lieblichkeit des Orts, entschloß er sich dazu. Da es aber an allem hierzu Erforderlichen, selbst bis auf das Pianoforte herab, gebrach, so wurden Musiker von Quedlinburg und Ballenstädt citirt, das Piano des Herrn v. Alvensleben wurde von dort herüber getragen, die Frau Majorin und der Hausverwalter schrieben unermüdlich die Concertzettel, des Majors Diener nahm Billets ab, der Major selbst controlirte, kurz das Unmögliche wurde mit den geringstmöglichen Kräften möglich gemacht, so daß am Abend ein hübsches kleines Concert zu Stande kommen konnte. Den Beifall, den Weber selbst erntete, war selbst nicht größer als der, der ausbrach, als

Alexisbad.

Caroline mit der ihr eignen Grazie und Schelmerei die Pagen-Arie aus „Figaro“ und einige komiſche Weber'ſche Lieder ſang.

Der Reinertrag des kleinen Concerts war 44 Thlr. — —

Den 7. Juli finden wir unſere Reiſenden auf der Reiſe über Blankenburg nach Braunſchweig, wo die Unruhe der Meſſe ein Concert unmöglich machte.

Göttingen. Am 11. traf Weber in Göttingen ein. Auch hier begrüßte ihn der Enthuſiasmus der Univerſität in einer Form, die ſeinem deutſchen Gemüthe wohl gethan hätte, wenn auch ſeinem Künſtlerſtolze nicht dadurch geſchmeichelt worden wäre. Der Syndicus Oeſterlein, die Profeſſoren Blumenbach, Heeren, Heinroth ꝛc. beeiferten ſich, ihm dienſtbar zu ſein, in den Familien Heinroth, Hausmann, Conſiſtorialrath Apold, fand das Ehepaar freundlichſte Aufnahme. Die Studenten ſammelten ſich allmorgendlich vor dem Hotel, das Weber bewohnte, und bildeten, achtungsvoll grüßend, Gaſſe, wenn er ausging.

Am 17. konnte ſein Concert ſein. War der Enthuſiasmus in Halle ſtark geweſen, ſo fand er hier einen noch tönenderen Wiederhall. Das Concert war gedrückt voll, der Beifall der glänzendſte. Schon beim Herausgehen aus dem Concertſaal, umringten Weber die Studenten und von allen Seiten ſtreckten ſich ihm Hände zu, welche die ſeinigen ſchütteln wollten. Kaum im Hotel angelangt, ſammelten ſich bei Fackellicht die Studenten vor ſeinem Fenſter, ſangen ihm begeiſtert ſeine Freiheitslieder, brachten ihm Vivats und verlangten ſtürmiſch ihn zu ſprechen. Natürlich erſchien er gleich unter ihnen und nun wollte der Jubel kein Ende nehmen. Er ſchrieb darüber an ſeinen Freund Roth von Hannover aus:

10. Auguſt.

„ꝛc. — Mein Concert in Göttingen war drückend voll. Nach dem Concert ſangen auch hier 80 Studenten, die eine Singacademie bilden, mir Lützow's wilde Jagd, und brachten mir dann nebſt den anderen ein 3maliges, jubelndes Vivat, welches ſich, nachdem ich mit ihnen geſprochen hatte, noch oft wiederholte. Dieſelbe Nacht noch packte ich ein, und fuhr geſtern hierher. Die viele Anſtrengung und

drückende Hitze haben mich aber etwas angegriffen; ich war heute und gestern sehr unwohl; in diesem Augenblicke geht es mir aber schon wieder viel besser; auch meine gute Lina theilte meine Unpäßlichkeit. Hier ist in diesem Augenblicke nichts zu thun, und ich gehe morgen früh nach Bremen ab. Die Dresdner Tagesneuigkeiten amüsiren mich sehr; und ich bitte damit fortzufahren. Die flüchtigen Zeilen sind die ersten und einzigen, die bisher aus meiner Feder flossen. Entschuldigen Sie mich daher ja bei allen meinen Freunden, die Sie zu sehen bekommen, Freund Kind, Böttcher u. s. w. Eigentlich habe ich auch nichts zu schreiben, denn wenn ich alle Güte und Enthusiasmus schildern wollte mit dem ich überschüttet werde, müßte ich wahrhaft lächerlich und Prahlhans erscheinen. Wenn ich denn nun überall so viel Feuer finde, so tröste ich mich damit, daß in Dresden manche Kühlung zu finden ist. ꝛc."

Von Göttingen, wo das Concert ihm einen Reingewinn von 148 Thlr. 22 Gr. in der Casse gelassen hatte, fuhr Weber nach Hannover, um auch dort Concert zu geben, kam aber angegriffen und eben so krank als seine Frau, die sich in Göttingen eine heftige Erkältung zugezogen hatte, dort an. Und wie der Eingang, so der Ausgang in der damals herzlich unfreundlichen Stadt. Er giebt eine Skizze seines dortigen Ergehens nebst einem Resume über seine vorhergehende Reise in einem Briefe an Friedr. Kind, den wir auszugsweise hier folgen lassen. Hannover.

„ꝛc. — Die Begebenheiten in Halle werden Sie wohl durch Förster erfahren haben. Von da ging ich ins Alexisbad. Eine herrliche Gegend. Aus der Umgegend lernte ich da viel interessante Menschen kennen. Es ist unglaublich viel Sinn für Musik in Thüringen, und ich fand sogenannte Dilettanten, die aller Ehre werth waren. Den 3. August hatte die Badedirektion Feierlichkeiten für Preußens und Sachsens König angeordnet und Vater Augusts Gesundheit bei Tische klang wahrlich recht ordentlich aus aller Herzen; das muß ich als Musikant verstehen. Hermstedt zierte den Tag mit einem Conzert.

D. 6. mußte ich eine musikalische Unterhaltung geben. D. 7. fuhr ich nach Braunschweig. Der Lärm der Messe ließ mich nicht zum ertönen kommen. Herr Dr. Klingemann erzeigte sich sehr artig und gefällig; ins Theater kam ich nur zur halben Entführung aus dem Serail, die recht gut in dem freundlichen Hause gegeben wurde. D. 11. reiste ich nach Göttingen, wo ich d. 17. Conzert gab. War in Halle viel Enthusiasmus gewesen, so grenzte er hier ans Tolle. Was mich um so mehr überraschte als ich es diesen zierlichen und sehr kurz gehaltenen Herren nicht zugetraut hätte. Ein Ständchen mit 3maligem schallendem Vivat mir gebracht, krönte den Abend, und letzteres wiederholte sich noch oft, nachdem ich mit den Studenten gesprochen hatte. Heeren, Blumenbach ꝛc. nahmen sich alle ungemein freundlich und thätig, und werde ich mich seiner Zeit bei denen Herrn Empfehlern noch bestens bedanken. Da fällt mir ein, daß ich von Halle noch des überaus freundlich, ja fast zärtlichen Empfanges der Schützen Hendel Doctorin erwähnen muß. Leider sah ich sie nur einmal, denn sie kam erst den Tag vor meiner Abreise von Lauchstädt zurück. Eberhard sprach ich auf seinem neuangelegten sehr lieblichen Garten. In Hannover den 19. August gings durchaus recht fatal. Wir beide krank, Romberg krank, v. Knipphausen nicht da, Herzog v. Cambridge nicht da, Dr. Blumenhagen nicht getroffen ꝛc., kein Theater, keine Künstler, desto mehr Regen. Die einzig wahrhaft erfreuliche Erscheinung war mir Herr Legationsrath Rudloff, an dem ich durch unsern Breuer empfohlen, einen sehr artigen Mann fand. ꝛc."

Unfall bei Bremen.

Ohne daß seine oder Carolinens Gesundheit ganz hergestellt gewesen wäre, verließ Weber (20. Aug.) Hannover, um sich nach Bremen zu begeben. Auf dem Wege dahin wurden die, sammt dem Postillon bei der heftigen Hitze schlummernden Reisenden, mit dem Wagen bei hellem Tage in den Straßengraben gefahren und umgeworfen.

Caroline pflegte später oft der Bewunderung zu gedenken, mit der sie bei diesem Vorfalle die Herrschaft wahrgenommen hatte, welche Weber's starker Geist auf seinen so schwachen Körper übte. Trotz seines Unwohlseins, das sofort verschwunden schien, entwickelte er so-

fort die energiſchſte Thätigkeit. Er belebte den betäubten Poſtillon mit Eau de Cologne, ſchnallte, während ſich dieſer erholte, die ſchweren Sachen und Koffer vom Verdecke und Tritte des Wagens, ſpannte die Pferde aus und ſetzte die Winden an den Wagen an, der ſeitwärts gegen Bäume gefallen war.

Nachdem der Knecht ſich erholt hatte, hob der ſchwache Weber, mit deſſen Hülfe, den Wagen wieder auf die Räder, förderte das Gepäck darauf, half es befeſtigen und die Pferde wieder einſchirren, und fuhr dann, da der Poſtillon ihm nicht recht zurechnungsfähig ſchien, ſelbſt bis auf die nächſte Station Zike.

Caroline langte krank in Bremen, kränker in Oldenburg an, wo ſie ſich erſt nach mehreren Tagen genug erholte, um dem Andringen des Herzog Peter Friedrich Ludwig, der für den blödſinnigen Friedrich Wilhelm das Land adminiſtrirte, folgen und bei dem Concerte in der Stadt und dem am Hofe mitwirken zu können. Oldenburg.

Der Erbprinz und die Elite der Geſellſchaft wohnten beiden Concerten bei, der Ertrag aber war, wie bei der Kleinheit des Orts begreiflich, nur gering (67 Thlr.). Deſto generöſer zeigte ſich der Herzog, der Weber für die Mitwirkung beim Hofconcerte mit 25 Friedrichsd'or honorirte. Zum Glück fand ſich Caroline am Abende des Hofconcerts wohl genug, um ein Paar Weber'ſche Lieder zu ſingen, womit ſie das edle Auditorium wahrhaft entzückte und ſelbſt den Sieg über ihren Gatten davon getragen haben würde, wenn derſelbe nicht durch eine Phantaſie über ein von einer Prinzeſſin gegebenes Thema, die er zum Schluſſe anfügte, die allgemeinſte Bewunderung und Rührung hervorgerufen hätte.

Weber ſchreibt an Kind:

„ꝛc. — Von da (Oldenburg) gings den 31. nach Bremen zurück, wo am 2. September mein Concert*) ſtatt fand. Die Kaufleute, die ſonſt immer Sonnabends auf ihre Landgüter fahren, blieben alle da und ich hatte ein erleſenes zahlreiches und, wie überall, höchſt warmes Bremen.

*) Die Einnahme betrug 132 Thlr. D. Verf.

Hamburg. Publikum*). Von da fuhr ich nach Hamburg, wo ich den 6. ankam, um meine Briefe theilweiſe abzugeben, damit ich weiter welche erhielte. Im Theater ſah ich nun „das Opferfeſt“, welches denn freilich gegen unſeres ſehr abſtach! Hier nun traf mich der ſchmerzlichſte Punkt der Reiſe, nämlich die Trennung von meiner guten Lina. Obgleich ich ſie bei guten Leuten einquartirt hatte, auch Rombergs und viele andere Familien ihr die lebhafteſte Theilnahme zeigten, ſo kann ich doch nicht beſchreiben, wie ſehr es mich ergriff, ſie ſo allein in fremder Stadt zu wiſſen. Aber was half es! es war beſſer den geringern Schmerz zu ertragen, als das größere Uebel vielleicht herbeizuführen. — —“

Dieſe ſchmerzliche und Weber's ſchöne Reiſeplane ſo ſehr kreuzende Trennung wurde durch das Zunehmen von Carolinens Leiden, die mit ihrer erneuten Hoffnung zuſammenhingen, und durchaus zu ihrer Beſeitigung einige Zeit ſtrenge Ruhe erforderten, unerläßlich gemacht. Caroline wurde im Hauſe eines guten Arztes, auf Empfehlung Rombergs, bei einer Familie Langſchwall, (Valentinskamp 162) in eben ſo freundlicher als behaglicher Weiſe, untergebracht und mit aller Sorgſamkeit, die warme Freundſchaft gewähren kann, beſonders durch des Componiſten Reichardt Tochter, Louiſe Reichardt, gehütet und gepflegt, während Carolinens Neffe, Edmund von Weber's Sohn, Carl Moritz, ein talentvoller Knabe, der liebenswerthen Tante ſeinen jugendlichen Ritterdienſt widmete.

Die Brüder Fritz und Edmund. In Hamburg begrüßte Weber nach langer Trennung ſeinen Bruder Fritz, der zu jener Zeit Muſikdirektor in Hamburg war, und am 10. Auguſt fuhr er mit dieſem nach Lübeck, wo ihn ſein zweiter Bruder, Edmund, mit offenen Armen und unendlicher Freude empfing.

Mit wie ſchwerem Herzen Weber von Carolinen gegangen war, dafür giebt der nachſtehende Brief Zeugniß, den er von Lübeck aus an ſie richtete.

---

*) Nach dem Concerte wurde Weber zu Ehren ein kleines Feſt im Rathskeller arrangirt und ihm dabei der Ehrentrunk aus dem berühmten, uralten Wein enthaltenden Faſſe: „die Roſe“ zugebracht. D. Verf.

„Mein vielgeliebtes Mütterchen.

„Glücklich und wohlbehalten, wenn gleich halb gerädert von dem ſchändlichen Wege ſind wir geſtern Abend 7 Uhr hier angelangt, und von Edmund mit unendlicher Freude empfangen und ſogleich zu ihm geſchleppt worden, wo wir bis ½1 Uhr beiſammen ſaßen, und nun habe ich geſchlafen wie ein Sack, und frage, und bitte Gott, ob meine geliebte Lina ſich auch wohl befindet. Meine Gedanken haben dich, theures Leben, keinen Augenblick verlaſſen. Den erſten Tropfen Wein, den wir Mittags genoſſen, haben wir auf deine Geſundheit getrunken, und geſtern Abend müſſen dir die Ohren auch tüchtig geklungen haben. Ich bin recht in Sorgen um dich, ob du brav biſt, und dich nicht zu ſehr grämſt. Ich werde eilen, was ich kann um recht bald in Schleßwig einzutreffen und Briefe von dir zu finden. Ich hoffte dir geſtern Abend noch mit der Poſt ſchreiben zu können, aber wir kamen doch ſchon zu ſpät an. Nun bin ich hübſch früh herausgekrabbelt, um dir ſagen zu können, daß ich dich unendlich lieb habe, und Millionenmal in Gedanken küſſe. Edmund iſt recht dick geworden, und ſieht nun dem ſeeligen Vater ungemein ähnlich. Die Mädchen ſind ſehr hübſche, liebliche Weſen, und ich glaube wohl daß dir eine davon gefallen würde. Bis jetzt thäte mir die Wahl wehe. Sie werden wohl mit mir alle nach Hamburg kommen, denn du darfſt dieſen Marterweg nicht machen. Alle Rippen krachen jede Minute im Leibe, ſo wird man zerſtoßen und zerſchlagen. Nun, liebe, gute Mukkin, ſchone dich nur recht, und ſpare um Gottes willen nicht. Trink brav Geilnauer. Eſſe gut. Gehe hübſch aus, und verbrüt mir nicht. Hörſt du? Folg' mir hübſch, damit ich ruhig an dich, geliebte Mukkin, denken kann.

„Es wird jetzt unruhig um mich, und ich muß ſchließen. In einer Stunde geht es nach Eutin. Von da erhältſt du gleich wieder Nachricht von mir. Sind noch keine Briefe gekommen? Alle grüßen dich herzlichſt. Grüße mir auch den Moritz, und die ungezogene Beſtie. Ich umarme dich Millionenmal, mein treues, geliebtes Herz, und küſſe dich in Gedanken. Dem Kutſcher gieb 6 oder 8 Schilling wenn er

dir dieſe Zeilen bringt. Gott ſegne dich, und gebe dir Kraft und Heiterkeit, damit ganz geſund und ſtark dich wiederfindet, dein bis in den Tod dich treu liebender

Lübeck d. 11. Sept. 1820. Carl.
Früh 6 Uhr."

Eutin. Tags darauf fuhren alle drei Brüder zuſammen nach Weber's Geburtsorte Eutin. Neugierig durchlief er die Straßen der kleinen Stadt in aller Frühe und beſuchte ſein niedres, aus Fachwerk aufgeführtes Geburtshaus.

Die Eutiner, ſtolz auf ihren berühmten Landsmann, hatten alle muſikaliſchen Kräfte aufgeboten, ihn würdig zu feiern. Man hatte einſtudirt und geübt, um ihm Sachen von ſich hören zu laſſen, ja zuletzt wurde er, der urſprünglich nur einen Tag verweilen wollte, beredet, ein Concert zu geben, zu dem, ohne ſein Vorwiſſen, ſchon alles vorbereitet war. Der Stadtmuſikus Fürſtenau (Onkel des Dresdener berühmten Flötiſten) nahm ſich der Sache mit großem Eifer an. Die drei Gebrüder Weber hinterließen ihm Stammbuchblätter, die ſich jetzt in der Autographenſammlung der Eutiner Stadtbibliothek befinden. Carl Maria ſchrieb auf das ſeine die Worte:

„Beharrlichkeit führt zum Ziel."

In Eutin bei Fürſtenau lernte Weber auch den Maler J. H. W. Tiſchbein den Jüngeren kennen, der beim Präſidenten von Malzahn, von der Höhe ſeines eminenten Künſtlerruhms bedeutend herabgeſtiegen, als verdroſſener und an der Welt zweifelnder Greis lebte.

Das Concert fand am 13. ſtatt, und obwohl Weber weder ſein eignes Spiel, da er übel disponirt war, noch den Vortrag der meiſten ſeiner Sachen loben konnte, ſo wurde er doch aus patriotiſchem Enthuſiasmus mit Ehren ſo ſehr erdrückt, daß er froh war, als er am 14. nach Plön flüchten konnte, wo er am 15., auf Anſuchen des Hrn. von Fabrizius, Concert gab, der dadurch dem blöden Herzoge von Oldenburg, welcher ſich bei ihm aufhielt, eine Zerſtreuung zu verſchaffen hoffte.

Ganz besondere Hoffnungen hatte Weber für seine Reise auf die Empfehlungen gesetzt, die er von seinem Pathen, dem Landgrafen Carl von Hessen, der damals zu Schleswig residirte, zu erhalten erwarten durfte. Er hatte, um dessen sicher sein zu können, den nachstehenden Brief von Dresden aus an ihn gerichtet, der den Standpunkt, den Weber sich gefürsteten Häuptern gegenüber selbst anwies, sehr charakteristisch bezeichnet:

„2c. Ich kann mir die Freude nicht versagen, meinem durchlauchtigen Wohlthäter die nahe Erfüllung eines meiner liebsten Wünsche zu melden, und im Voraus um huldreiche Aufnahme seines dankbaren Pathen zu bitten. Se. Majestät, mein allergnädigster König, haben mir nemlich einen Urlaub zur Wiederherstellung meiner Gesundheit bewilligt, den ich nicht besser anwenden kann, als wenn ich durch ihn das Glück genieße, das Antlitz des edelsten Fürsten schauen, und seine wohlthätige Hand dankbar küssen zu dürfen. Zu Ende dieses Monats trete ich meine Reise über Hannover, Bremen und Hamburg an, und hoffe Anfangs September mich Ew. Durchlaucht zu Füßen legen zu können. Von da gedenke ich nach Kopenhagen zu gehen, und lebe der freudigen Hoffnung, daß Ew. Durchlaucht Gnade mich dorthin durch Höchst Ihr allgeltendes Fürwort beglücken werden. Wie vollkommen wäre mein Glück, wenn mein guter, verewigter Vater es mit mir genießen könnte, ein Glück, das ich vor 20 Jahren als Kind an seiner Seite nicht in seinem vollen Umfange zu würdigen wußte. Doch was ist hienieden vollkommen, und wenn der Himmel mir einige Prüfungen auferlegte und durch sie mich läuterte, kann ich desto hoffender nach Jenseits, und beruhigt in dem Bewußtseyn meines reinen Strebens auf mein jetziges Verhältniß blicken.

„Möge Gott die Segnungen erfüllen, die ich für Ew. Durchlaucht wiederholt von ihm erflehe, und Ew. Durchlaucht zuweilen freundlich gedenken — 2c.“

Landgraf Carl von Hessen.

Der Fürst empfing ihn zu Luisenlund, im Bette liegend, sehr freundlich, gab ihm einen Brief an den Hofmarschall in Kopenhagen

und verabschiedete ihn wieder. Etwas verblüfft über diesen, nicht gerade sehr pathenmäßigen Empfang empfahl sich Weber!

Spornstreichs eilte er nun, im offenen Wagen, bei strömendem
Kiel. Regen, ohne Aufenthalt nach Kiel, gab dort am 20. Concert, das zwar voll war und ihm nach Abzug aller Kosten 88 Thlr. 20 Gr., aber weit weniger Beifall eintrug, als er zu empfangen gewohnt war. Die Universität verhielt sich fast theilnahmlos, auch wurde er so wenig gut unterstützt, daß er sich bitter darüber gegen seine Gattin ausläßt.

Drei Tage lang hielt widriger Wind das Dampfboot, mit dem Weber nach Kopenhagen gehen wollte, zurück. In halber Verzweiflung über die Verzögerung seiner Reise schreibt er Briefe an seine Gattin, aus denen die Sehnsucht nach ihr, die er leidend in fremder Stadt zurückgelassen hatte, wieder lebendig hervorleuchtet:

„Kiel am 21. Sept. 1820. Abends $^1/_2$5 Uhr.

„Mein herzliebes Weib!

„Da sitze ich noch ganz stille auf dem Lande, und weiß noch nicht, wenn ich wegkommen werde, da das Dampfschiff noch nicht von Kopenhagen angelangt ist. Der Wind, der mir so günstig hin seyn wird, ist ihm eben aufhaltend her. Nun, man muß Geduld haben, da es jeden Augenblick erwartet wird. Jede Verzögerung ist mir nur gar so schmerzlich, denn je später dort, je später zurück. Der heutige Vormittag ist in Bezahlen, Geldzählen, Einpacken und Abschiednehmen hingegangen. Nach dem Essen habe ich meinen Unmuth zu verschlafen gesucht, und nun plaudere ich mit der guten Mukkin. Meine guten Hausleute bedauern mich und freuen sich zugleich, mich noch ein Paar Stunden länger zu haben. Es sind gar liebe Leute, bei denen ich gar wohl aufgehoben und verpflegt bin. Das erkenne ich gewiß mit herzlichem Danke, aber ich will fort, fort, und wieder zur Mukkin, sie zu umarmen. Dein Brief gestern Abend hatte mich recht trübe gestimmt, und ich hatte Noth nicht diese Stimmung zu sehr Herr über mich werden zu lassen. Das Conzert war recht schön voll. Die Begleitung aber sehr schlecht, da habe ich mich beim Rondo schwer geärgert. In dieser Hinsicht wird von nun an meine Reise wohl ihre schöne Seite

bekommen, denn die Städte, die ich nun treffe, sind mit lauter guten Orchestern versehen. Gespielt habe ich übrigens gut; und nach Abzugskosten, die sehr beträchtlich sind, habe ich 87 Thaler übrig. Ist das nicht ehrenwerth für so einen Ort? Nach dem Conzert waren wir noch bei Wiedemanns, wo noch musizirt wurde. O Verzweiflung!!! ich wurde zwar nicht in Anspruch genommen, desto mehr ließen aber die Delinquenten*) ihre Kräfte los, und Terzetten und Duetten aus allen Opern und Sprachen wurden verarbeitet, so daß ich 1000 Mal gern in mein Bett gegangen wäre.

„Du bewunderst meine Schnelligkeit? Das thun alle Leute. Es ist aber natürlich, mich treibt die Liebe, und da theilt man sich jede Stunde ein, und scheut keine Strapatze."

„Den 22. Sept. früh 7 Uhr.

„Das Dampfboot ist noch nicht da. Ich möchte schon vor Ungeduld vergehen. Die Tage sind mir so kostbar, und ich weiß so nicht wie ich mit der Zeit, die ich noch übrig habe, Alles bestreiten soll. Besonders da das Reisen selbst jetzt viele Zeit wegnehmen wird. Freilich hängt da viel vom Wetter ab, ob der October schön und die Wege noch trocken sind. Du kannst nicht glauben, was mir das peinlich ist, so unthätig still sitzen zu müssen. Ich brauche zwar eigentlich noch kein so großes Geschrei zu erheben, denn ich werde bis jetzt nur um einen Tag verspätet. Aber, lieber Gott, was ist ein Tag lang!"

„Abends 8 Uhr den 22. Sept.

„Gott sey Lob und Dank; so eben erhalte ich die Nachricht, daß das Dampfschiff glücklich angekommen, und ich um $^1/_2$10 Uhr mit ihm in See gehe. Wenn du diese Zeilen erhältst bin ich mit Gottes Hülfe schon in Kopenhagen angelangt. Aengstige dich aber ums Himmels und Meinetwillen nicht, wenn ein Brief von Kopenhagen nicht so schnell ankommt als du denkst, denn ich kann ja nicht wissen wie lange ich unterwegs bin, und ob ich dort just auch den Abgang der

*) Scherzhaft für „Dilettanten". D. Verf.

Post treffe, oder ein paar Tage warten muß. Was will ich laufen und rennen und treiben, um bald wieder in die Arme meiner geliebten Lina zu kommen. Ich segne dich und dein Kind mit innigster Rührung, mein geliebtes Leben. Vertrau mit mir auf Gott. Ewig und ewig dein dich zärtlichst treu liebender

Carl."

Zur See! Am Abende des 22. spät ging Weber auf dem Dampfboote „Caledonia" in See. Zum ersten Male wirkte auf seine, für alle Natureindrücke so tiefempfängliche Seele die gewaltige Scenerie des Meeres! Welche neue Weisen mag die Majestät dieser Anschauungen in seiner Seele haben erklingen lassen, die ja gewohnt war, die Welt nur in Harmonie und Melodie übersetzt in sich aufzunehmen!

Die Reise läßt sich nicht lebensvoller und treuherziger schildern, als er es selbst in einem Briefe an seine Gattin aus Kopenhagen gethan hat, den wir hier folgen lassen. Der darin erwähnte Apel war Cantor zu Kiel.

„Kopenhagen! den 24. Sept. 1820. früh 6 Uhr.

„ꝛc. Apel hatte mir immer versprochen etwas auf seiner Orgel vorzuspielen, es verzögerte sich aber immer, bis zum letzten Augenblicke; nachdem ich also vollends eingepackt hatte, gingen wir mit noch einigen Freunden in die Kirche. Ich kann dir gar nicht sagen wie feierlich das war. Die schöne gothische Kirche mit dem Vollmond durch die Scheiben und die einsamen Lichter an dem Orgelchor. Die ernsten Weisen die er spielte über den Choral: Befiehl du deine Wege, das alles griff so in einander, daß es mich sehr hoch spannte. Meine guten Hausleute brachten mich dann an's Schiff, das um 10 Uhr mit einem Kanonenschuß der Stadt Lebewohl sagte, und in der herrlichsten Mondnacht, mit klarem Sternenhimmel in See ging. Die Leuchtthürme und Ufer gewährten einen wahrhaft zauberischen Anblick. Auch hier fand ich Bekannte und Verehrer. Unter anderen einen Gerard, Cousin des niedlichen Mädchens aus Berlin im Alexisbade. Er kam gerade von Berlin und erzählte mir von Lichtenstein. Ich war immer

auf dem Verdeck und hielt mich tapfer. Nach 12 Uhr kamen wir in die offene See, und die Wellen begannen einen etwas ernsteren Tanz. Ich wollte nun schlafen gehen, aber da schaukelte es so gewaltig mit mir, die Wände knarrten, und die Räder schlugen so heftig gegen das widerstrebende Element, daß ich wieder auf's Verdeck mußte, und meinen Tribut dem Herrn Neptun brachte. Dann holte ich meinen Fußsack, wickelte mich warm ein und schlief recht gut auf dem Verdeck auf einem zusammengerollten Segel. Den 23. sah ich die Sonne in herrlichster Pracht aufgehen und gab meiner Mukkin mit 1000 Segnungen in Gedanken guten Morgen, trank dann guten Thee, und legte mich, da die See nach ihrer Art spiegelglatt war, ein bischen auf die Matratze. War dann den ganzen Tag munter und guten Appetits. Frühstückte 2 Mal, und um 3 Uhr wurde ein zweiter Tisch auf dem Verdeck gedeckt, und die ganze Gesellschaft speiste sehr vergnügt und gut. Das herrlichste Wetter begleitete uns und der Wind war sehr günstig. Spät Abends blies er schärfer, und der schwedischen Küste gegenüber gingen die Wellen wieder so hoch, daß ich, der schon triumphirte und alles überstanden zu haben glaubte, zum 2ten Male meinen Tribut zahlen mußte. Endlich nach 12 Uhr Mitternacht liefen wir im Hafen ein, nach der schnellsten und glücklichsten Fahrt die man haben kann, indem wir die 47 Meilen in nicht vollen 26 Stunden zurückgelegt hatten. ꝛc."

Kopenhagen.

Obwohl Weber in Kopenhagen von Allen, an die er Empfehlungen hatte, Anfangs nur den ihm schon bekannten Oehlenschläger, der ihm von Halle aus vorausgereist war, antraf, so gestalteten sich doch seine Geschäfte, nachdem er dem Minister Rosenkranz und dem Hofmarschall Schall vorgestellt worden war, so überaus günstig, daß er selbst die Befürchtung aussprach, der hinkende Bote werde wohl noch nachkommen. Und so war es denn auch. Sein Hofconcert, für welches ihm Anfangs der 27. Sept. bestimmt worden war, verschob sich um 8 Tage durch den Umstand, daß Weber erfuhr, es befinde sich schon seit geraumer Zeit ein schwedischer Clavierspieler, ein Herr Paffy, in Kopenhagen, dessen Spiel bei Hofe um seinetwillen (Weber's) noch weiter verschoben werden sollte, als es schon der Fall gewesen

war. Weber hatte nichts Eiligeres zu thun, als dem Hofmarſchalle anzukündigen, daß er dringend bitten müſſe, „den, der früher an der Mühle geweſen ſei, auch früher mahlen zu laſſen“. Indeß ſollte ihm die Verzögerung nicht zum Schaden gereichen. Der Verkehr mit trefflichen und geiſtvollen Männern, dem Biſchofe Münter (Friederike Brun's Bruder), dem Sänger Siboni, der damals Direktor der K. Singſchule zu Kopenhagen war, dem liebenswürdigen Dichter General Steigenteſch, damals öſtreichiſcher Geſandter in Dänemark, und endlich mit der, leider ſchon ſehr an Taubheit leidenden, trefflichen Friederike Brun ſelbſt, gewährte die wohlthuendſte Anregung. Das Studium der Leiſtungen, das Bekanntwerden mit den Mitgliedern der Kopenhagener Capelle, die Weber ſehr hoch ſtellt und z. B. in vielen Beziehungen über die Berliner erhebt, das Nehmen und Geben zahlreicher Beſuche füllte außerdem ſeine Zeit ſo vollſtändig aus, daß Vieles, ſpäter als erſprießlich Erkannte, nicht hätte geſchehen können, wenn ſeine Wünſche in Betreff der Beſchleunigung des Concertes in Erfüllung gegangen wären.

Die Schönheit, Großartigkeit und Sauberkeit der Stadt Kopenhagen, die Feinheit und Eleganz des geſelligen Umgangs und die ſubſtantielle Tüchtigkeit des materiellen Lebens machte auf Weber, der, wie häufig erwähnt, durchaus kein Verächter der Freuden der Tafel und großer Liebhaber der eßbaren Seeprodukte war, einen ausnehmend guten Eindruck. Auch ward ſeiner Selbſtſchätzung in ſo liebenswürdiger Weiſe durch Aufmerkſamkeiten aller Art geſchmeichelt, daß er ausruft:

„Es iſt nicht möglich *mehr* fêtirt zu werden, wie mir hier geſchieht und ich will in der Erinnerung leben, *wenn es zu Hauſe ſo ganz anders iſt!*“

König Friedr. VI. und Königin Sophie Friederike von Dänemark.

Am 27. Sept. wurde Weber im Schloſſe Frederiksborg dem Könige Friedrich VI. und deſſen Gemahlin, Sophie Friederike von Heſſen, vorgeſtellt. Faſt niemals hat er mit ſolchem Enthuſiasmus von einem Fürſtenpaare geſprochen, als von dieſem wahrhaft ritterlichen Fürſten (im beſten Sinne dieſer jetzt ſo ſehr gemißhandelten Bezeichnung) und ſeiner geiſtvollen und liebenswürdigen Gemahlin. Er ſchreibt an

Caroline über seine Vorstellung am dänischen Hofe und das Concert des ꝛc. Passy, für den er so großmüthig ein Opfer an Zeit gebracht hatte:

„Kjöbenhavn den 28. Sept. 1820.

„ꝛc. Gestern den 27. früh 9 Uhr machte ich Sr. Majestät dem König meine Aufwartung. Ein ungemein liebenswürdiger, huldreicher Mann, zu dem man augenblicklich Vertrauen und ein Herz fassen kann, so mild und freundlich. Dann ging's an andere Visiten bis 1 Uhr, wo ich nach Frederiksborg fuhr, um Ihro Majestät der Königin vorgestellt zu werden, welches sie selbst ausdrücklich verlangt, und einen Läufer deshalb an mich geschickt hatte. Gute Mukkin, ich muß es dir nur gestehen, diesmal bin ich dir etwas untreu geworden, denn diese herrliche Fürstin hat ganz mein Herz gewonnen. Schon aus den Umgebungen, den Hofdamen und Oberhofmeisterin, die ich vor der Audienz sprach, kann man sehen, ob Geist zu Hause ist. Und wie sehr wurde ich erst durch die Königin überrascht. Diese herzliche Güte, dies Wohlwollen ist wirklich unbeschreiblich. Sie setzte mich z. B. wahrhaft in Verlegenheit durch die Güte, mit der sie sich wirklich dringendst entschuldigte, daß mein Conzert verschoben worden wäre, und wenn ich es wünsche, so würde sie es noch zu ändern suchen. Da es sich aber so weit verschoben hätte, hätte sie den Wunsch nicht unterdrücken können mich eher zu sehen ꝛc., kurz, es ist unmöglich, daß eine simple Privatdame verbindlicher sprechen und seyn kann. Du weißt daß ich so viel mit den Großen dieser Erde umgegangen bin, daß das verblendende Zauberlicht nicht bei mir seine Wirkung thut, also kannst du auch meinem Urtheil glauben. Dann ging ich in das Conzert des Herrn Clavierspielers Passy und der Mlle. Waselius aus Stockholm. Meine Aufopferung für die armen Leute hat ihnen schlechten Lohn gebracht, denn es war sehr leer. Aber auch welch' Conzert! Die Kapelle sehr brav; aber — gute Mukkin — was ist doch ein Pianoforte-Concert ein langweilig elend Ding. Wenn ich wüßte, daß es bei mir auch so klänge, ich hackte mir die Finger ab, um die Leute nicht mehr zu Tode zu ennuyiren. Dann ging ich in's Theater. Oper: Schloß Montenero. Orchester vortrefflich. Chöre recht brav,

übrigens Gesang fast schlecht. Habe mich doch aber sehr gut mit der herrlichen Musik unterhalten. Ein kleines Divertissement was darauf folgte, hieß nichts. ꝛc."

Sein Concert ließ sich gut an. Mit Behagen schreibt er darüber, da „Geldverdienen" auf dieser Reise die Hauptparole war:

„ꝛc. Schon gestern bin ich von Juden und Spekulanten überlaufen worden, die Logen haben wollten, um sie dann höher zu verkaufen, aber ich bin gut unterrichtet und habe auch einen Juden, der mir meine Geschäfte besorgt und an den mich Gerstäcker addressirt hat. Der Himmel gebe nun recht viel Geld! Die Leute klagen zwar gewaltig, doch merkt man bei all den Festereien nirgends daß Mangel ist. ꝛc."

Hofconcert in Kopenhagen.

Am 4. October spielte endlich Weber vor dem Hofe in Frederiksborg, wo die Capelle die Ouverture zu „Cosi fan tutte" „besser" spielte, als Weber sie je gehört hatte. Siboni sang, Weber spielte sein „Rondo brillante" und Phantasie über „Vien quà Dorina bella".

Der Erfolg war glänzend. Weber schreibt selbst darüber an Caroline:

„ꝛc. Da komme ich aus dem Concerte gleich zur Mukkin gekrabbelt um ihr zu sagen, daß Alles gut gegangen ist und ihr Männe abermals mit Ruhm und Lob überschüttet worden ist, die Majestäten waren unendlich gnädig und haben mich dringend eingeladen, bald wieder hierher zu kommen. ꝛc.

„Ja wohl ist der liebe Gott unendlich gnädig gegen uns, das sehe ich täglich mehr ein wenn ich sehe wie es um mich her zugeht und wie andere ehrliche Leute es sich müssen sauer werden lassen. Nun, erringen muß ich das Meinige wohl auch, aber es wird doch was draus und ohne das würde ich vielleicht ein übermüthiger fauler Schlingel! ꝛc.

„Gestern habe ich gar nicht ordentlich dazu kommen können mit dir zu plaudern und jetzt geht das Gelaufe nach den Logen und Billets schon wieder an. Um 2 Uhr fuhr ich zum russischen Gesandten und

fraß sehr gut und spielte passabel. Dann ging es in Gesellschaft zu Garrigues, da wieder gespielt und um 1 Uhr erst zu Bett. So geht das tolle Leben in einem fort. Nichts als fressen und kalviren.*) In Hamburg wird es wohl eben so toll hergehn und ich am Ende froh sein, wenn ich wieder in dem stillen Dresden sitze, wo man nicht fürchten muß traktirt und fêtirt zu werden. ich erwarte jeden Augenblick den Wagen der mich nach Frederiksborg bringen soll, um mein Präsent zu holen. In einer Stunde also werde ich der Gebieterin melden können, was ich mir am Hofe erspielt habe."

Er wünschte sehr, daß es „keine Dose oder doch eine Dose mit Geld darin" sein möchte, da nun einmal Geldverdienen die Tendenz der Reise war. Er erhielt aber dennoch eine sehr schöne Dose und schreibt:

„2c. Richtig eine goldene Dose und damit Punktum. sie ist zwar sehr schön, was thue ich aber mit all den Dingern. — — Da hat mir dein Brief Nr. 9 eine ganz andere Freude gemacht, denn der hat ein fröhliches Gesicht und das ist mir das Liebste, was mir in der Welt gezeigt werden kann! — 2c."

Das öffentliche Concert, das am 8. im K. Hof-Theater stattfand, entsprach seinen Erwartungen in jeder Beziehung. Die Einnahme, 293 Thlr. 12 Gr., war genügend und Beifall und Ehre sehr groß.

Kaum war der letzte Ton verklungen, so hielt den Sehnsüchtigen keine Gewalt mehr in Kopenhagen, obwohl ihm diese Stadt, wie er sich selbst gestehen mußte, fast nur wohlthuende Eindrücke gewährt hatte! Am Abend darauf finden wir Weber schon auf eiliger Fahrt nach Corsör, am 10. auf stark bewegter See im guten Schiff: „die Einigkeit", den folgenden Tag den kleinen Belt übersetzend, am 12. Abends in Kiel und am 13. in Plön und Lübeck.

Abreise von Kopenhagen 9. Oct. 1820.

Lübeck.

Volle vier Tage und Nächte hatte den, mit Husten, Zahnschmerz und Mattigkeit kämpfenden Mann die Sehnsucht nach der geliebten Frau und der Wunsch, seinen Urlaub nicht überschreiten zu müssen, auf schlechten Wegen, zum Theil in offenem Wagen, durch Regen und

*) Scherzhaft für: Clavierspielen. D. Verf.

kaltes Octoberwetter vorwärts getrieben, und schon für den folgenden Tag ließ er in Lübeck das von seinem Bruder Edmund vollständig vorbereitete Concert ankündigen, das am 14. stattfand und, aus Mangel an Unterstützung, „elend“ ablief!

Von Eutin waren seine Freunde Fürstenau, Herbarth, Hake und Zenker, die ihm auch schon nach Plön nachgereist waren, herüber gekommen, um ihn nochmals zu hören. Der Ertrag war 50 Thlr.

Hamburg.

Wie der Gefangene, der aus der Haft flieht, eilte Weber am nächsten Morgen, mit Tagesgrauen aufbrechend, nach Hamburg hinüber, in die Arme des geliebten Weibes.

Die neue Freude, mit der sich die Gatten nach dieser ersten Trennung in ihrer jungen Ehe Brust an Brust flogen, schildern zu wollen, wäre vergebenes Bemühen!

Nach einigen, in den Vorbereitungen zum Concert, im stillen Verkehr mit den Familien Oeser, Godefroy, Schröder und der liebenswürdigen Dame Fräul. Louise Reichardt, die Lina während Weber's Abwesenheit so treulich zur Seite gestanden hatte, und im traulichsten Austausche mit dem, von Weber herzlich geliebten Andreas Romberg, der auf kurze Zeit in seiner zweiten Vaterstadt Hamburg war, verbrachten Tagen, kam das Concert am 21. ohne sonderliche Auszeichnung zu Stande, trug aber die erfreuliche Summe von 119 Thlr. 17 Gr. 7 Pf. ein.

Der Affe Schnuff.

Auf einer der Fahrten nach den, bei dem freundlichen Altona und Blankenese lieblich am hohen Elbufer gelegenen Besitzungen der Godefroy's, traf das Paar Matrosen an, welche Affen zum Verkaufe ausboten. Einer derselben, ein kleiner allerliebster, kaum spannenhoher Capuzineraffe, zeigte sich so liebenswürdig, schnitt so charaktervolle Gesichter, kratzte sich so tiefernst und bedenklich hinterm Ohr, daß Caroline ausrief: „den muß ich haben, der sieht S.... zu ähnlich!“ Weber, der allem Spaße immer hold war, zog lachend die Börse und zahlte die dafür geforderten 3 Louisd'or. „Nie,“ äußerte er später oft, „habe ich Geld nützlicher angewendet, denn seinen tausendfachen Preis hat mir der kleine Satan an Apotheke und Doktor

geſpart, den Genuß, Herrn S. eine Kette an's Bein legen zu können, ganz ungerechnet!"

Mit kindiſcher Freude führte das Paar den kleinen Gefangenen in einem Vogelbauer, der in Hamburg gegen ein wohlausgepolſtertes, warmes Käſtchen vertauſcht wurde, heim. Wir werden ſehen, daß er ihnen ſchon auf der Reiſe einen ſeiner Streiche ſpielte.

Mit Intereſſe durchſtrich Weber in Lina's Geſellſchaft den Hafen und die Quais, beſichtigte, durch Vermittelung der großen Rheder Godefroy, deren Oſtindienfahrer, und frühſtückte mit unendlichem Behagen, oft mehr als einmal des Tages, die köſtlichen Seeprodukte, welche die mit der Fluth und ſtraffem Nordwinde herankommenden Ever in köſtlicher Friſche in die kleinen Keller an der Alſter und am Hafen ausſchütteten. Im Baumhauſe zwang er Lina, die bis dahin die ärgſte Antipathie gegen dieſe Delikateſſe gehegt hatte, die erſten Auſtern zu eſſen. „Lina", rief er, wie die treffliche Frau ſpäter oft ſehr heiter erzählte, „zwiſchen meinen heiligſten Gefühlen und Dir iſt eine große Diſſonanz, ſo lange Du keine Auſtern ißt! Iß, als Zeichen Deiner Liebe zu mir, dieſe Auſter!" Mit ſaurem Geſichte verſchluckte ſie die junge Frau. „Nun gleich noch eine!" Das Geſicht ward ſchon nicht mehr ſo ſehr verzogen. Bei der dritten ging es gut, und nach dem erſten halben Dutzend verlangte Caroline — das zweite. Bald war ſie ſo leidenſchaftliche Auſterneſſerin, daß er oft ſeufzend ſagte: „Warum habe ich Dir das gelehrt! —"

Nicht unbemerkt darf es, als für Weber's fortwährend muſikaliſche Thätigkeit charakteriſtiſch, gelaſſen werden, daß er, wie ſein ihn oft begleitender Neffe Moritz mitzutheilen liebte, den monotonen Geſängen große Aufmerkſamkeit ſchenkte, durch welche die Seeleute der verſchiedenen Nationen, bei ihren ſchweren Arbeiten, Takt und Gemeinſamkeit der Handgriffe zu erzielen pflegen.

Heimreiſe.

Voll Sehnſucht nach dem trauten Neſte und der Ruhe daheim, wandte ſich das Paar endlich ſüdwärts und verließ am 25. Oct., geleitet von der Dankbarkeit der Verwandten, denen faſt über Verhältniß reiche Geſchenke geblieben waren, die ſtolze Handelsſtadt.

Mit Rücksicht auf Lina's Zustand wurde in kleinen Tagestouren gereist.

Das zweite Nachtquartier wurde in Sprakensee, einem kleinen hannoverschen Orte, genommen, weil grundlose Wege und entsetzliches Wetter jedes Weiterkommen gefährlich machten. In der Schenke des Orts fand sich kein passender Raum für das Uebernachten der Reisenden, als der Tanzsaal. In diesem großen Locale, welches die Lichter nur spärlich erleuchteten, in dessen Kamin das Feuer in den wunderlichsten Tönen gurgelte und schnob, und mit dessen Fensterscheiben der Wind rasselte, wurden die Betten aufgeschlagen. Höchst ungemüthlich aufgeregt, löschten die Reisenden bald die Lichter und begaben sich in die Betten, in denen sie indeß der Hexensabbath der Luftgeister nur spät unruhigen Schlummer finden ließ. Da weckt sie plötzlich, mitten in der Nacht, ein starkes Klopfen. Weber fährt auf und ruft; keine Antwort. Man glaubt sich getäuscht zu haben und legt sich wieder. Kaum entschlummern sie, so ertönt das Klopfen stärker auf's Neue. Nun springt Weber aus dem Bett und öffnet die Thür. Niemand ist da, überall bis auf das Windheulen Ruhe. Die Pistolen werden nun zurecht gelegt und der Versuch gemacht, Licht zu schlagen, was nicht gelingt. So wiederholt sich das Klopfen und Suchen mehrere Male, die fieberische Aufregung dauert mehrere Stunden und doch schämt man sich, Hülfe von Außen zu verlangen. Da tönt, während Weber wieder im Zimmer suchend tappt, das Klopfen gerade zu seinen Füßen — er beugt sich nieder, und berührt — den Kasten des Affen — der kleine Teufel hatte sich im Schlaf gekratzt und mit dem Ellenbogen an den Kasten geklopft. — Nero! der Kettenhund! rief Weber aus und erklärte Carolinen, die zitternd im Bette lag, lachend den Spuk.

In Braunschweig gab Weber am 31. unter Beihülfe der eminenten Quartettspieler Müller und des Orchesters, sein letztes Concert auf dieser Reise, das aber auch zu den glänzendsten derselben gehörte.

Rückkehr nach Dresden 4. Nov. 1820.

Nach ununterbrochener Reise langten die Webers am 4. Nov. wieder in der Heimath an. Die Reise hatte Weber eingebracht: 1512 Thlr. 16 Gr. und 910 Thlr. 8 Gr. gekostet, so daß ihm ein Reingewinn von 602 Thlr. 8 Gr. blieb.

Das Ehepaar fand das Haus durch die Freundin Carolinens, Fräulein Charlotte von Hammann, in beſter Ordnung gehalten, den Umzug vom Lande herein bewirkt und den Kreis der Freunde wieder vollſtändig in Dresden verſammelt, ſo daß ſie ſich ſofort mit voller Behaglichkeit wieder heimiſch fühlen konnten. Auch finden wir Weber ſchon am 9. Nov. wieder am Dirigentenpulte die „Entführung aus dem Serail“ dirigirend.

Thieraufzug und Scherze zur Feier d. 19. Novembers.

In beſonders heitrer Weiſe geſtaltete ſich die Feier des 19. Nov., den Weber, wie erwähnt, für ſein und ſeiner Gattin gemeinſchaftlichen Geburtstag hielt. Am Morgen ſchon trat ein grotesker Lilliputanerzug zu ihm in's Zimmer. Der große Jagdhund war von Carolinen, die darin ungemein viel Humor und Geſchick entwickelte, zu deſſen großem Unbehagen, in einen Elephanten mit Rüſſel und Ohren maskirt worden, der als Decken ſeidne Taſchentücher brachte. Nebenher ſchlich, tief eingebogenen Kreuzes, die alte graue Lieblingskatze als Eſel, ſtatt der Säcke ein Paar Hausſchuhe über dem Rücken, und hintendrein hüpfte, höchſt poſſirlich mit Reifrock und Federhut angethan, der Affe Schnuff, die Hände in einem großen Wachsſtocke, der ihm als Muff diente. Der Aufzug erregte die höchſte Heiterkeit Weber's. Die heitere Stimmung durchwob die Feier des ganzen Tages mit tauſend Kindereien und als ſich am Abend zur Tafel, zu Carolinens Schrecken, viel ungeladene glückwünſchende Gäſte einfanden, beſtand Weber darauf, daß, um ſelbſt die Langeweile der allbekannten Namen zu beſeitigen, jeder einen Treffnamen führen ſolle, den er ſelbſt gab. Wer Jemanden mit einem andern als dieſen Namen nannte, hatte ſchwer auszulöſende Pfänder zu geben oder es wurde ihm die Naſe mit Ziegelmehl roth geſchminkt, oder mit angebranntem Kork ein Schnurrbart gemalt.

So hieß Gerſtäcker: Dieß Bildniß iſt bezaubernd ſchön.
Der ſehr haſtige Sänger Wilhelmi: Schußbartl.
Rothe: Don Clarinetto.
Frau Wilhelmi: Sie macht ihn ſolid.
Mitſch: Gurgelreinigungsmeiſter.
Bergmann: Tenoro der Xliche.

Der Sänger Mayer: Hoch soll ich, tief kann ich.
Frau Gerstäcker: Tenorhälfte.
Frl. v. Biernatzka: Die schnupfende Jungfrau.
Frl. v. Hanmann: Frl. Hübscherl.
Herr v. Hanmann: Das wandelnde Geheimniß u. s. w.

Bei der Schwierigkeit diese Namen zu behalten und auszusprechen, entstand natürlich eine babylonische Sprachverwirrung und ein Durcheinanderschreien, das Weber gerade recht war. Er ließ dann „Riesen nießen", gab die tollsten Aufgaben für die Pfänderauflösungen und war nie vergnügter, als wenn Stunden lang kein vernünftiges Wort mehr gesprochen, sondern nur gelacht und Unsinn geplaudert wurde. Er kam dann sogar dahin, sich als „Athlet" zu zeigen, was, bei seiner gebrechlichen Gestalt, höchst komisch aussah, indeß verstand er bei der großen Muskelkraft, die das Clavierspielen in seinem Unterarme entwickelt hatte, doch ein gymnastisches Kunststück, das ihm wenige starke Männer nachmachen konnten. Er faßte nämlich mit der Hand ein feststehendes Meuble und legte dann den ganzen Körper horizontal auf das Ellenbogengelenk, so daß er vollständig auf dem Unterarme schwebte.

So harmloser Scherze wurde der Componist des „Freischützen" von Herzen froh!!

In das ungemein gleichmäßig hinfließende Leben der letzten beiden Monate des Jahrs 1820, brachte nur der freundliche Zufall helle Abwechselung, daß zwei von Weber's wertheſten Freunden, Meyerbeer und Bärmann am selben Tage in Dresden eintrafen. Bärmann brachte die Absicht Concert zu geben mit, die ihn Weber redlich realisiren half, ja er gewährte ihm einen Beistand, dessen Wirksamkeit unfehlbar war. Er kündigte an, daß in diesem Concerte die Ouvertüre zum „Freischützen" zum ersten Male vorgeführt werden solle.

Ouvertüre zum „Freischützen" in Bärmann's Concert aufgeführt.

Da nun natürlicher Weise durch die vielen Musik-Kenner und Freunde Weber's, denen er am Piano Mittheilungen aus dieser Oper gemacht hatte, die widersprechendsten Gerüchte darüber in das Publikum gedrungen waren, überdieß Weber unter die Menschen gehörte, mit deren Thun und Lassen sich das Publikum, ganz abgesehen von seinen künstlerischen Leistungen, oft bis zur Indiskretion beschäftigte, so

daß es ihm häufig zur großen Last wurde, so steigerte sich die Neugierde jetzt, wo es nun die Vorführung eines Haupttheils der Oper galt, in ungemeinem Grade. Der Saal war ausverkauft vor dem Tage des Concerts. Dem Concertgeber brachte die Freischütz-Ouvertüre Geld, aber keinen Ruhm, denn sie absorbirte die Aufmerksamkeit so, daß für die andern Leistungen wenig übrig blieb, und so vortrefflich Bärmann auch blies, so wurde ihm doch nur zerstreuter Beifall.

Die Freischütz-Ouvertüre begann. Lautlos lauschte das Publikum, aber im Ganzen doch wenig bekannt mit dem Stoff der Oper, konnten die mächtig zündenden Motive nicht zur vollen Geltung und Wirkung kommen. Die Melodieen wollten nicht recht innerlich greifen und die Neuheit vieler Instrumentalwirkungen frappirte zu sehr, um leicht lieb gewonnen zu werden. Man sah geistige Größen und Kunstrichter und die Leiter der öffentlichen Meinung hier und da bedenklich die Köpfe schütteln und obwohl auch die Gesichter dieser Herren durch den unwiderstehlichen Reiz des Melodieenflusses gezwungen wurden, sich aufzuhellen, so ließ doch die Ueberraschung und der Zweifel der Kenner am Schluß den Beifall keine Lebendigkeit erreichen. Weber war zwar mit einem Applause befriedigt und fühlte sich sehr beruhigt, da er selbst ganz wohl wußte, nach wie andern als den von der Zunft verschriebenen Recepten, er den Zaubertrank dieser Ouvertüre gebraut hatte. Wie deutlich er sich dessen bewußt war, geht aus einem Briefe an Lichtenstein hervor, der ihm auch manches Bedenken geäußert hatte, nachdem die Partitur des Freischützen von ihm mit aller Liebe für den Componisten durchgegangen worden war. Weber sagt: „Ich glaube es gern, daß Ihr aus Manchem im Freischützen nicht klug werden konntet. Es sind Dinge darin, die in dieser Weise noch nicht auf der Bühne waren — — Gott gebe nur, daß ich das Rechte getroffen!“

Pekuniäre Resultate des Jahres 1820.

Dieß an Kunstschöpfungen so reiche Jahr hatte auch, wie schon oben erwähnt, pekuniäre Resultate geliefert, die Weber sehr ansehnlich schienen, obwohl sie jetzt, da die Schätzung der Werke, durch deren Verwerthung sie größtentheils erzielt wurden, geschlossen ist, einen fast wehmüthigen Eindruck machen.

Es ist bereits erwähnt worden, daß für den Freischützen vom Berliner Hoftheater 440 Thlr. bezahlt wurden*). Ueber die Erwerbung des Clavierauszugs trat Weber im März 1820 mit Schlesinger in Berlin in Verhandlung und verlangte dafür, da ihm Simrock kurz vorher für den Clavierauszug des Abbu Hassan 20 Friedrichsd'or gegeben hatte, 60 Friedrichsd'or.

Ad. M. Schlesinger schrieb ihm hierauf den nachfolgenden Brief und Weber, dem Markten überhaupt abgeneigt, am wenigsten gern aber mit seinem Hauptverleger handelnd, ließ ihn denselben für den Preis von runden 220 Thalern ab.

„2c. — Was Sie mir über das Honorar der Oper: Die Jägerbraut, geschrieben, darauf habe ich die Ehre Ihnen Folgendes zu erwiedern:

„Wenn Herr Simrock auch für den Abu Hassan in 1 Akt 20 Friedrichsd'or gegeben hat, so folgt daraus noch nicht, daß man für Opern von 3 Akten dreimal so viel giebt, denn die Oper von 3 Akten kann nicht so groß sein, wie drei Opern von 1 Akt, und wenn Herr Simrock sich für den Abu Hassan Rth. 2. 12 bis 3 Rth. bezahlen lassen wird, so kann er unmöglich für eine Oper von 3 Akten das Dreifache sich zahlen lassen. Folglich auch kein dreifaches Honorar geben. Ferner wissen Sie es selbst, werther Herr Capellmeister, daß meine Herrn Collegen wohl ein oder zwei Werke kaufen, wo sie es auf einige Friedrichsd'or nicht ankommen lassen, um mir zu schaden, aber im Großen, geben sie doch nicht dieserhalb Louisd'ors hin, und geben nicht leicht Rth. 1000 für Manuscripte. Ich werde Ihnen demnach Rth. 220 für den Klavier-Auszug geben, und Sie werden ihn mir erlassen. Lassen Sie mich wissen, wenn Sie glauben, daß sie aufgeführt wird.

---

*) Bemerkt muß hier werden, daß S. Maj. der König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, ohne Anregung irgend einer Art von Außen her, dem 1840 in Berlin studirenden Sohne Weber's bei der 15. Vorstellung des Freischützen 100 Dukaten, „als einen Beitrag zu seinen Studienkosten", auszahlen ließ.

D. Verf.

„Wegen des Agio zwischen Courant und Louisd'or werde ich mich mit Ihnen gewiß nicht streiten. Ich habe Sie zu lieb, und Sie sind mir zu werth, als daß ich mit Ihnen solcher Kleinigkeit wegen streiten sollte, wenn Sie es gern haben wollen. ꝛc.“

Wie wunderlich oft die Motive waren, unter denen Verleger sich um Ueberlassung von Werken an Weber wendeten, dafür steht hier noch ein Beispiel. Einer schrieb an ihn:

„ꝛc. — Recht sehr wollte ich Sie bitten, um das Rondo aus Des dur, welches Sie meinem Sohne vorgespielt haben.

„Dieses soll, wie ich von allen Seiten höre, ein galantes und höchst munteres Rondo sein.

„Da die beiden bei mir gestochenen Rondo und Polacca so schwer sind, so bitte ich mir dieß Rondo (Des dur) als ein kleines Heilpflästerchen für meine Verluste bei jenen zu überlassen. ꝛc.“

Und ferner:

„Mein Sohn läßt Sie herzlich grüßen und trägt mir auf, Sie zu ersuchen, da er wünscht, Ihre Compositionen in Paris bekannt zu machen, Sie möchten doch einmal Etwas im französischen Genre schreiben, und zwar wo möglich ein leichtes Concert-Stück. Was meinen Sie dazu, wertheſter Herr Capellmeister? ꝛc.“

Wir werden auf solche Curiosa noch mehrfach zurückzukommen Gelegenheit haben.

Weber's musikalisches Gedächtniß.

Ein kleines Ereigniß, das über seine Bedeutung hinaus und mehr als dieß sonst bei dergleichen Intimitäten der Theater- und Orchester-Leitung der Fall zu sein pflegt, bei Hofe und im Publikum bekannt wurde, diente Weber in überraschender Weise in der öffentlichen Meinung, weil Kunststücke der Masse stets mehr zu imponiren pflegen als Kunstwerke. Die Hauptakteure bei dem in Rede stehenden Effekte waren Weber's Liebe zu Mozart und sein starkes musikalisches Gedächtniß. Eine italienische Opernaufführung war unmöglich geworden, eine andere nicht gleich einzuschieben. Man rief nach Weber

und der deutschen Oper und dieser erklärte, es wagen zu können, Mozart's „Zauberflöte“ ohne Probe aufzuführen.

Kurz vor Beginn der Oper zeigte es sich, daß, durch einen Fehler des Calkanten, die Partitur für den Dirigenten in Weber's Wohnung liegen geblieben war. Die Mitglieder des Orchesters waren entsetzt! Jeden Augenblick konnte der Hof erscheinen und es wäre ein schwer zu vergessendes Vergehen in den Augen Friedrich August's gewesen, der die Höflichkeit der Fürsten, die Pünktlichkeit, mit solcher Strenge an seinem Hofe geübt wissen wollte, wenn dann nicht sofort die Oper begonnen hätte. Der Schreck flüsterte sich vom Orchester in's Publikum, und auch Caroline sah von ihrem Platze aus mit Besorgniß das Dirigentenpult leer bleiben. Weber trat in's Orchester, schüttelte den Kopf, als er das Unheil erfuhr, lachte aber zum Staunen der Musiker, sandte ruhig nach der Partitur und blickte dann, indem er nach seiner Art die Brille auf die Stirn schob, freundlich lächelnd und nickend nach der Loge hin, aus der ihm Carolinens bleiches Gesicht anschaute.

Der Hof trat ein, das Pult war noch leer — Weber aber erhob den Taktstock und — dirigirte den ersten Akt der Oper makellos mit gewohntem Feuer aus dem Kopfe, indem er sich noch den Scherz machte, an den betreffenden Stellen pantomimisch das Blattumwenden anzudeuten. Mozart's Oper war ihm eben bis in ihre äußersten Aeußerlichkeiten in Fleisch und Blut übergegangen.

Die mit der Technik der Musik vertrauten Mitglieder der königlichen Familie überhäuften ihn wegen dieses Pröbchens von starkem „Gedächtniß des Herzens“ mit schmeichelhaften Aeußerungen.

Weber's Beziehungen zu Tieck.

Je ausschließlicher sich Weber's künstlerische Thätigkeit Bühnen-Schöpfungen zuwandte, um so mehr fühlte er sich zu den geistigen Verlebendigungen dramatischer Meisterwerke hingezogen, die Tieck in seinen Vorlesungen gab, wo in den stattlichen Räumen seiner großen Wohnung ein auserlesenes, geladenes Auditorium, oft vier Stunden lang, fast ununterbrochen, der sonoren Stimme des berühmten Vorlesers lauschte, dem es bekanntlich leicht war, ohne Ermüdung, ja fast ohne Pause, ein fünfaktiges Stück vorzutragen, ohne einen Augenblick

lang die Charakteristik einer Person matter zu coloriren. Tieck duldete keine Bewegung während er las, keine Handarbeit der Frauen, ja selbst ein Räuspern konnte ihn ungeduldig machen.

Trotz der nervösen Anspannung, die sich durch diesen unerbittlichen Zwang hervorrief und die Weber's beweglichem Temperamente oft sehr peinlich fiel, pflegte er doch selten bei Tieck's Vorträgen zu fehlen.

Als durch und durch praktischer Mann war er weit davon entfernt, Tieck's Ansichten von der Ausübung der dramatischen Kunst zu theilen, die, idealistisch und unmöglich, aus den Anforderungen des Nationalcharakters und der Zeit herausfielen. Auch hat er einige Jahre später, wo Tieck dazu berufen wurde, unmittelbar in das Leben der Dresdener Bühne einzugreifen, oft zu den Gegnern von dessen Maßnahmen gehört und, unter fortwährender Versicherung seines treuen Verehrens von Tieck's Verdiensten um die deutsche, romantische Poesie und die Einbürgerung der großen, ausländischen Poeten, seine Ueberzeugung ausgesprochen, daß seine Einwirkung auf die unmittelbare Praxis der Bühne eher schädlich als nützlich sein müsse. Der Erfolg hat die Ansicht bewahrheitet. Aber die Thatsache brachte einen Mißton in die Beziehungen des Dichters und des Componisten. Da jedoch, wo Tieck keiner Schauspieler, keines Schauplatzes zur Verlebendigung dramatischer Ideen bedurfte und charaktervolle Gestalten aus körperlosem Klange mit seinem mächtigen Organ hervorzauberte, alle Akteure des von ihm vorgetragenen Werkes, so zu sagen, aus Fleisch und Bein von seinem eigenen Geiste, Himmel und Erde aus seinem Herzen, seiner Seele schuf, da erkannte Weber den größten Meister dramatischer Darstellung in ihm und konnte seinen Offenbarungen wie ein Kind lauschen. Selten verließ er eine Vorlesung ohne eine Bemerkung, die darthat, daß er Neues erkannt und gelernt hatte. Wir kommen auf das Verhältniß dieser in der Theorie ihres Kunststrebens so sympathischen, in der Praxis so weit auseinanderlaufende Wege verfolgenden Geister später noch einmal zurück. Hier sei nur erwähnt, daß Weber, der dahin gewirkt hatte, Tieck von der Bühne selbst fern zu halten, es sich mit Freude zum Verdienst anrechnete, mit dazu bei-

getragen zu haben, daß Tieck dahin bewegt wurde, vom Jahre 1821 angefangen, „dramaturgische Bemerkungen*) über die Aufführungen auf der Dresdener Bühne“ in der „Abendzeitung“ zum Abdruck zu bringen und so dem recitirenden Schauspieler wesentlich zu nützen. Abweichend von den Anschauungen vieler dramatischer Componisten, erblickte Weber, wie auch seine Bestrebungen, P. A. Wolff für Dresden gewinnen zu helfen, beweisen, im Schauspiele nicht den Rivalen, sondern den treuen Bruder der Oper, und hielt die Vervollkommnung der einen ohne die des andern für eine Absurdität.

Vorliebe für spanische Stoffe.

Ohne Weiteres darf man auch die in dieser Zeit immer lebhafter werdende Vorliebe Weber's für spanische dramatische Stoffe dem Interesse zuschreiben, welches, durch die Beschäftigung mit Preciosa erweckt, Tieck's Vorlesungen, die zu jener Zeit gerade vorwiegend Produkte der Muse Calderon's, Moreto's und Lope's behandelten, lebhaft befeuerten. Mit erneutem Eifer wandte er sich seinen Arbeiten an der, ein komisches spanisches Sujet behandelnden Oper, „die drei Pintos“, zu.

Da er zu gleicher Zeit ernstlich an die Composition einer großen, tragischen Oper mit gewaltigem historischen Hintergrund dachte, so kamen natürlich Vorwürfe aus der spanischen Geschichte zunächst mit zur Erwägung. Pizarro, Don Juan d'Austria, ja selbst Columbus kamen in Frage und zuletzt fixirte sich die Aufmerksamkeit des Componisten auf's Lebhafteste auf den „Cid“, zu welchem ihm Kind einen zusagenden Plan vorlegte, um dessen Ausführung er ihn drängte.

Dieser Stoff mit seiner straffen Charakteristik, mit seiner maurisch-castilisch brillanten Färbung, seiner Ritterlichkeit und Größe hätte jedenfalls dem Genius Weber's prächtige Gelegenheit zur Bethätigung seiner Eigenthümlichkeiten geboten und Weber, dieß deutlich fühlend, dachte mit Vorliebe an ihn.

Es wäre ein Glück für die Kunst gewesen, ihn, an Stelle des matten Eurhanthentextes, von Weber behandelt zu sehen.

*) Die ersten über Kleist's „Prinz von Homburg.“

D. Verf.

Das Erſcheinen von Aiblinger's Oper „Rodrigo und Ximene“ zu München, drängte die Idee in den Hintergrund.

Dagegen rief der Verkehr und manche Controverſe mit Tieck, die Lekture von deſſen neuen Novellen, ſein Erinnern an den Roman „Künſtlerleben“, und die Luſt ihn zu vollenden, wach. Der Umgang mit Poeten führte Weber ſtets auf dieſes mühſam producirte, langſam fortſchreitende und doch mit ſo großer Liebe gepflegte Werk zurück, das den Ausdruck ſeines Wollens und Strebens zu dem Theile ergänzen ſollte, für den Töne nicht das geeignete Material waren. Brentano, Hoffmann, Rochlitz hatten ihn zur Arbeit daran angeregt, und gegen letzteren hatte er ſich oft darüber beſchwert, wie ſehr er fühle, daß das ihm ſo werthe Werk nur durch Anſtöße von außen von der Stelle rücke, nur durch fremden Rath Rundung und Reife erhalten könne. Den Geſprächen, beziehentlich Differenzen mit Tieck, der mit Reduktion der fünf Akte des „Kaufmann von Venedig“ auf drei beſchäftigt war, dankt ein intereſſanter Abſchnitt des „Künſtlerlebens“, der von den Kürzungen dramatiſcher Werke für die Darſtellung handelt, einem Wunſche des Dichters aber das Chorlied für drei Frauenſtimmen: „Sagt woher ſtammt Liebesluſt“ ſeine Exiſtenz, das er für die erſte Vorſtellung von Shakeſpeare's obengenanntem Schauſpiel (1. Februar 1821) zu dieſem Meiſterwerke ſchrieb.

Bei Tieck war es auch, wo Weber ſein gründliches Studium von ſeines Freundes v. Drieberg „Muſik der Griechen“, dem großen Philologen Herrmann gegenüber, wohl zu Statten kam, mit dem er ſich in ein Geſpräch über dieſen Gegenſtand vertiefte. Carl Förſter erzählt davon:

„Ich ſaß zwiſchen Herrmann aus Leipzig und Maria Weber. Es entſpann ſich ein intereſſantes Geſpräch über die Muſik der Alten. Weber meinte, es ſei unmöglich, die alte Muſik zu erneuen, die für unſer Ohr nicht geweſen ſein könne, da ihr die Harmonie, eine Erfindung der neuen Zeit, gefehlt hätte, und da ſie den Reichthum von Tönen, der uns durch Zerſpaltung aus den Tönen wird, nicht gehabt hätte. Herrmann wollte dies alles nicht zugeben. Ich muß Weber beiſtimmen, daß jene Muſik nicht für die Jetztzeit gehöre, da unſerm

verfeinerten und verwöhnten Geſchmack, weder die ſiebenſaitige Lyra des Hermes, welche derſelbe nach der Mythe am Nil gefunden haben ſoll, noch jene Inſtrumente, auf welchen Jubal, Lamech's Sohn, vor der Sündfluth muſicirt habe, genügen würde."

Zu Anfang des Jahres (23. Jan.) hatte Weber des von ihm ſo hoch verehrten Mehul zierliche komiſche Oper: „Je toller, je beſſer" (Une folie) mit wenig Beifall zur Aufführung gebracht und war gerade mit dem Einſtudiren von Peter v. Winter's „Maria von Montalban" fertig, welche, ganz im italieniſchen Style, melodiös und correkt geſchriebene Oper das Publikum am 22. Februar mit größter Wärme
Julius Benedikt. aufnahm, als ein reicher Stuttgarter Banquier, Benedikt mit Namen, Weber anging, ſeinen Sohn Julius, den er zu dieſem Zwecke mit nach Dresden gebracht hatte, in der Tonkunſt vollſtändig auszubilden, für die er entſchiedene Begabung zeigte. Weber, noch verſtimmt durch die Wahrnehmung des geringen Erfolgs, den ſeine Beſtrebungen auf Hebung des Sinns für deutſche Muſik, nach den Kundgebungen bei Aufführung der „Maria von Montalban", offenbar gehabt hatten, wollte das Anſinnen eigentlich von der Hand weiſen. Hummel's und Abeille's dringende Empfehlungen und die, bei näherem Kennenlernen wahrgenommene, anſpruchsloſe Sitte und das Talent des ſiebzehnjährigen Jünglings bewogen ihn indeß, ihm freundlich die Hand zu weiterer Leitung zu reichen.

Weber ahnte damals wohl nicht, daß Julius Benedikt, wie er der talentvollſte ſeiner Schüler war, auch der einzige ſein ſollte, der ihn überlebte, der begabteſte Verwerther ſeiner Lehren und ein treuer Freund ſeiner Familie werden würde. Dem trefflichen Componiſten von der „Zigeunerin Warnung" und des „Alten vom Berge" verdankt auch der Verfaſſer die werthvollſten Nachrichten über die Zeit, die er als Zögling Weber's mit ihm im vertrauten Verkehre verbrachte.

Zweiundzwanzigster Abschnitt.

Berlin. Aufführung von „Preciosa“ und „Freischütz.“

Inzwischen war, am 15. März, Wolff's „Preciosa“ mit Weber's Musik in Berlin in Scene gegangen, und obwohl die Kritik sich dem musikalischen Theile des Werks gegenüber ziemlich kühl verhielt, z. B. der Correspondent der Abendzeitung ihrer nur mit wenigen Worten gedachte, die Vossische Zeitung sie mit ungefähr zehn Zeilen abfertigte u. s. w., auch hie und da Bedenken gegen dieß und jenes Gewagte in derselben laut wurden, so durfte doch Weber aus der Gesammtheit der ihm zugehenden Nachrichten schließen, daß die Musik zu „Preciosa“ einen nachhaltigen Eindruck auf das Berliner Publikum gemacht habe. Er hatte sich um so mehr zu beglückwünschen daß dieß schöne Werk dem Publikum, das einige Monate später den „Freischütz“ unmittelbar aus der Hand seines Genius empfangen sollte, jetzt schon vorgeführt worden war. Nichts konnte zweckmäßiger vorbereitend durch die Welt der musikalischen Geister gehen, als diese Musik, die, trotz der Verschiedenheit der äußern Charakteristik, im innern Wesen dem „Freischütz“ verwandt wie eine schwarzlockige Schwester dem blonden Bruder, in etwas matteren Tinten alle die Farben und die Formen schon enthielt, mit denen die Tonbilder jener Oper so markig, so leuchtend, den Ohren und der Seele gleich unvergeßlich gemalt sind und deren ungewohnt frappanter und blendender Auftrag, deren kühne Behandlung in Melodie, Harmonie und Instrumentation wohl hie und da dem wohlgeschulten Sinne als Bizarrerie und Uebergenialität erscheinen mußte, aber wahrscheinlich noch mehr als so erschienen wäre, wenn nicht das Waldleben und Waldlied der „Preciosa“ dem Brausen der Wolfsschlucht, dem Zechlied und dem Spottchor vorausgeschritten wären.

Aufführung der „Preciosa“ in Berlin 15. März 1821.

Am 8. März hatte Brühl an Weber geschrieben und ihm die Besetzung des „Freischütz“ vorgeschlagen. Agathe fiel von selbst der

Besetzung des „Freischütz“.

Primadonna Frau Seidler, wie dem trefflichen Tenoriſten Stümer der Max und Blume der Caspar zu; für Aennchen ließ er Weber die Wahl zwiſchen Fräul. Eunicke und Fräul. Reinwald, für Ottokar zwiſchen Rebenſtein und Eduard Devrient. Weber legte in einem Briefe vom 15. März alles in Brühl's Hände, da er die Eunicke, die Reinwald und Eduard Devrient nicht kenne.

Entſtehung des „Einſt träumte meiner ſeligen Baſe."

Brühl gab nun die Rolle des Aennchen der Eunicke, Rebenſtein den Ottokar, die Reinwald übernahm die erſte Brautjungfer. Kaum hatte die zierliche, vom Berliner Publikum etwas verzogene Eunicke ihre Rolle mit der der Agathe verglichen und gegen dieſelbe in der Ausdehnung weſentlich zurückſtehend gefunden, als ſie in Brühl drang, Weber zu veranlaſſen, ihr noch irgendwo und irgendwas, wo möglich Munteres, einzulegen. Brühl, wohl wiſſend, daß der Wunſch, als von einer kleinen, wenn auch guten Sängerin ausgehend, bei Weber ſchwerlich Gehör finden werde, machte die Sache zu ſeiner eigenen und ſchlug in einem Briefe vom 21. März Weber vor, mit Kind gemeinſchaftlich in den 3. Auftritt des dritten Akts eine Scene für Aennchen einzulegen, „in der dieſe ſich heiter bemühen müſſe, die traurige Stimmung Agathens zu zerſtreuen."

Weber antwortete zwar hierauf am 25. März, daß ihm das Einſchalten der Scene nicht angenehm wäre, da ſie „unnothwendig und die Steigerung ſtörend" ſei, er ſich aber doch dazu verſtehen wolle, Brühl's Wunſche zu willfahren, da ihm Kind, der den Vorſchlag paſſend finde, gleich einen hübſchen Text zu der Scene geſchrieben habe. Componiren wolle er ſie aber erſt in Berlin, um ſie „der Dame Eunicke recht kehlgerecht zu machen."

So entſtand die Romanze: „Einſt träumte meiner ſeligen Baſe", deren Humor, mit einem Beiſchmack von Gezwungenheit, nicht vollſtändig auf der Höhe der andern Nummern der Oper ſteht, während das der Romanze ſich unmittelbar anſchließende Rondo: „Trübe Augen, Liebchen, taugen" zu den holdſeligſten Schöpfungen Weber's gehört.

Ende des März ſtellte ſich die Eröffnung des Berliner Schauſpielhauſes auf die letzten Tage des Mai feſt und Weber erhielt um ſo leichter Urlaub, ſich zu Anfang dieſes Monats dahin zu begeben.

als ein längstbeschlossener, größerer Umbau des Dresdener Hoftheaters in der Stadt dessen Schließung auf eine Reihe von Monaten bedingte und alle theatralischen Darstellungen in Dresden für diese Zeit auf das kleine Theater am Linke'schen Bade verwies.

Caroline sollte ihn begleiten. Meyerbeer's Aeltern und Lichtenstein drangen in das Ehepaar, seinen Aufenthalt bei ihnen zu nehmen. Er beschloß der Einladung der ersteren zu folgen und schreibt am 26. März an Lichtenstein nachstehenden interessanten Brief, in dem er sich selbst dazu beglückwünscht, daß die „Preciosa" dem „Freischützen" als Pfadfinder gedient habe:

„26. März 1821.

„&c. Beer's haben nehmlich unterdessen ihre Einladung so dringend und herzlich wiederholt, alles schon bis in's Detail besorgt und mir geschrieben, daß ich — der ich ohnedieß die gute Koch nur auf den Fall, daß es damit nichts wäre, vorläufig sich nach einem Quartier umzusehen bat — wirklich feindlich aussehen würde, wenn ich es nicht angenommen hätte. ich habe ohnedieß diesen guten Leuten einmal recht wehe thun müssen, durch das Zurücksenden eines schönen Geschenkes, so daß ich jetzt weiter gar keine Einwendung machen durfte. Mein Trost dabei ist, daß wir nicht im Thier-Garten, sondern in der Bährenstraße wohnen werden, und also als ehrliche Nachbarsleute fleißig zusammen kommen können. Also 100000 Dank, dir und deiner lieben guten Victorine von uns beiden, daß ihr uns habt beherbergen wollen, und zwar ganz in der Weise, wie es uns Allen die Flügel frei gelassen, und wir nur die Annehmlichkeit des Zusammenseins hätten genießen können.

„Was meine Unzufriedenheit betrifft, so komme ich nach und nach dahinter, daß so lange ich es noch warm und ehrlich mit der Sache meine, — sie sich wohl nicht heben wird. Da ich nun von mir hoffe, nicht auch ein Schlingel zu werden, so wird sie mich wohl in's Grab begleiten. — —

„Ich glaube es gern, daß ihr aus Manchem im Freischütz nicht klug werden könnt. Es sind Dinge darin, die in dieser Weise noch

nie auf der Bühne waren, die ich daher ohne das mindeſte Anhalten an ſchon Vorhandenes gänzlich aus meiner Phantaſie ſchaffen mußte. Gott gebe nun daß ich das Rechte getroffen.

„Es freut mich ſehr auch von dir zu hören, daß die Precioſa durchaus gefiel. Es iſt ein guter Vorläufer für den Freiſchütz, denn es war doch manches Gewagte drinn, nach gewöhnlicher Handwerks-Anſicht.

„Nach Graf Brühl's letztem Brief wird das Theater d. 20. May eröffnet. ich komme daher wahrſcheinlich ſchon Ende April nach Berlin. ꝛc.“

Die Anſchauung, die er von den durch ſein Wirken in Dresden erzielten Reſultaten und ſeinen Verhältniſſen daſelbſt im Allgemeinen zu Anfange des Jahres 1821 hatte, ſchildert ein Brief an Duſch, den wir hier folgen laſſen:

„Lieber Bruder!

„Welche Freude war es mir die alten wohlbekannten Schriftzüge wieder zu ſehen, die ſo manche herrliche Erinnerung mitbrachten. Hatte mich auch früher ſchon deine „Cantemire“ ſelbſt erfreut als intereſſant an ſich und doppelt mir, in dem Beweiſe daß du noch für die Kunſt lebſt und wirkſt — ſo zürnte ich doch auch ein wenig mit dir, daß du ſo gar nicht es der Mühe werth hieltſt, deinem alten treuen Bruder davon zu ſprechen. Es hat ſich mir ſo manches Theure langſam und ſchmerzlich losgelöſt, ich ſtehe immer vereinzelter in der Welt mit der warmen Gluth für das Wohl der Sache eben ſo wie jemals erfüllt, ſo oft verkannt, verletzt, vergeſſen und noch öfter mit Undank belohnt, daß es mir gar wohl thut, nähert ſich mir eine alte liebe Geſtalt. Ich hätte längſt auch ſelbſt an Fesca geſchrieben, hätte ich nicht die Scheu, zudringlich zu erſcheinen oder gar einer lächerlichen Protectionsmiene beſchuldigt werden zu können befürchtet. Nun iſt dies Alles gehoben. Fesca hat mir freundliche Zeilen geſchrieben, ich habe ihn mit heutiger Poſt um ſeine Oper bitten können und ſomit möge der Himmel weiter ſorgen, daß man mir auch die Kräfte gibt

und läßt sie würdig aufführen zu können. Die Cantemire selbst ist eine sehr schwierige Aufgabe. Ich will nun sehen in wie fern sie es auch in musikalischer Hinsicht ist. Was ich für das Werk thun kann soll gewiß geschehen und jede weitere Versicherung wäre hoffentlich bei dir überflüssig.

„Deine Zeilen erhielt ich in Kopenhagen. Im Strudel der Reise fand ich keine Muße zu antworten. Hier fand ich bei meiner Zurückkunft Vieles verändert. Eine neue Direction, neue Ansichten. Ich müßte Bücher schreiben, wollte ich dich unseren Kunstzustand kennen lernen. Seit vier Jahren kämpfe ich mit aller Kraft, mit Aufopferung physischer und künstlerischer Gesundheit für das Wohl der Kunst überhaupt und der deutschen insbesondere. Ich kann sagen daß Vieles mir gelungen ist, daß mein Streben nicht ganz wirkungslos war. Was nun werden soll bei der ganz dem wälschen Ohrenkitzel sich mit Vorliebe hinneigenden Direction, weiß der Himmel. Vielleicht ist in wenig Monaten Alles mühselig Erbaute zerstört — — ich habe das Meinige gethan. — Wie Gott will. ꝛc.“

Weber wollte die Reise nach Berlin nicht antreten, ohne in gewohnter liebevoller Ehrfurcht der Königsfamilie noch einmal im Dienste nahe gewesen zu sein. Als daher, im Anfange April, bei Gelegenheit der Deklaration von der nunmehr wirklich vollzogenen Vermählung der Prinzessin Maria mit dem Großherzoge Ferdinand von Toscana, Gallacouren und Hofconcerte stattfanden, kam Weber mit Morlacchi, dem die Direktion der letztern dienstgemäß zufiel, überein, ihm dieselbe zu überlassen. Herr von Könneritz zeigte sich damit einverstanden und Weber ordnete Programme und Veranstaltungen.

Am Tage des Concerts, 5. April, gelangte der bestimmte Befehl des Kabinetsministers an den Intendanten, daß „kein anderer“ als Morlacchi das Hofconcert dirigiren solle. — —

Wenige Tage darauf ließ ihn der liebenswürdige und edle Prinz Friedrich rufen. Der junge Prinz, der, wie erwähnt, zum Schöpfer eines neuen Geistes in Sachsen wurde, streckte ihm bei seinem Eintreten die Hand entgegen und sagte: „Ich will Nichts von Ihnen,

Prinz Friedrich August.

Weber, als Sie vor Ihrer Reise noch einmal sehen!“ Nach langem Gespräche über seine Plane, seine Ideen, ja sogar über die Lasten, die den Meister in Dresden drückten, entließ er ihn mit warmen Segenswünschen, und Weber schrieb in sein Tagebuch: „Gott schütze den einsichtsvollen und theilnehmenden Prinzen!“

Reise nach Berlin.

Die Reise nach Berlin trat Weber im neuerkauften, comfortablen Coupé, in dessen Fond er sich mit Carolinen schmiegte, während „Ali“, der große Lieblingshund, auf die Decken zu ihren Füßen gestreckt, diese behaglich wärmte, in heiterer und unbefangenerer Stimmung an, als man nach diesen Vorgängen und Angesichts der Bedeutung, welche die kommenden Wochen für seinen Ruhm haben mußten, erwarten durfte. Diese Leichtigkeit der seelischen Verfassung, diese, so zu sagen, unwillkürliche Sorglosigkeit hat, wie ein goldener Grund von froher Ahnung, die Tage vor der Aufführung des „Freischützen“ für Weber durchleuchtet und ihn nicht verlassen, so sehr er sich auch der Wagnisse bewußt war, die seine Partitur enthielt. Gott half ihm, er konnte nicht anders! —

Am 2. Mai verließ er Dresden, langte am 4. in Berlin an und wurde von Beer's in ihrer Stadtwohnung in der Behrenstraße mit Freude und Liebe empfangen.

Berlin. Entwickelung der Tonkunst und des Publikums.

Wenn große und originale Kunstwerke, gleich bei ihrem Erscheinen, einen durchschlagenden, immensen und allgemeinen Erfolg haben, so ist dieß selten oder nie ausschließlich Folge ihres immanenten Verdienstes, sondern fast immer das Resultat eines glücklichen Zusammenfallens der Richtung ihres Genius mit der Tendenz des Geistes der Zeit. Es ergiebt kein Maß für die Bedeutsamkeit des Genius, ob er, mitten in seiner Zeit stehend, ihren höchsten Ideen Ausdruck verleiht, oder der Zeit vorausschreitend, der Heranbilder künftiger Generationen ist, aber die großen, schöpferischen Geister, die letzteres thaten, wie die meisten, dürfen es der Mitwelt nicht verargen, wenn sie den Offenbarungen nicht zujauchzt, die ihr in einer Sprache gemacht

werden, von der ſie kaum die Incunabeln gelernt hat und von der ſie nur ahnt, daß ſie erſt in einem halben oder ganzen Menſchenalter von Kindern oder Enkeln vollkommen verſtanden und geläufig geſprochen werden wird. Die Freude, ſich den Lorbeer mit einem Male voll und ſchattend um die noch jugendliche Stirn gewunden zu fühlen, iſt nur den Meiſtern gegeben, die das Wort in der Kunſt fanden, nach dem ihre Zeit ſuchte, um ihr Haſſen und Lieben, Denken und Streben austönen zu können. Sie finden alle Herzen für ihre Saaten geöffnet, jeden Sinn vorbereitet, ſie zu verſtehen, alle Zungen gelöſt, ihr Evangelium zu predigen. Iſt nun der Geiſt der Zeit, dem ihr Schöpferwerk Ausdruck verlieh, ſelbſt klein, mißgebildet, unlebensfähig, ſo geht es mit ihm zu Grunde und wird nur als Curioſum getrocknet in die Herbarien der Geſchichte gelegt; iſt er aber groß und bedeutſam, ein Seismos, der ein ganzes edles Volk um eine ganze Staffel der Entwickelung zur Freiheit näher hebt, ſo lebt auch das Werk mit fort als kräftiger Impuls im großen Organismus der Fortbildung des Menſchengeſchlechts.

Es iſt ein Blick auf die Verhältniſſe zu werfen, aus denen hervorgeht, daß Weber als Schöpfer des „Freiſchützen“ zu den Glücklichen gehörte, die mit dem edeln Geiſte ihrer Zeit, für den ſie ſchufen, von dem ſie jubelnd verſtanden wurden, für alle Zeiten leben werden; Verhältniſſe, welche zugleich von außen her die Wirkung dieſer Oper der eines zündenden Funkens ähnlich machten und Berlin als den alleinigen Ort kennzeichnen, wo ihre Epiphanie ſo immenſe Wirkung haben, ſo blendenden Glanz verbreiten konnte.

Friedr. d. Große, Schöpfer des Berliner Kunſtlebens.

Wie Friedrich's des Großen Schwert der mächtige Hebel war, mit dem er das, bis zu ſeiner Zeit in dritter Reihe der Staaten ſtehende Preußen, in deren erſte Reihe hob, wie er mit dem gewaltigen Prägſtocke ſeines Scepters allen Herzen ſeiner Unterthanen den edeln Stempel aufdrückte, der ſie, mit ſtarkem Nationalgefühle, unter dem Zeichen des Vaterlandes zu einem Volke vereinte, ſo war ſeine Flöte

der Zauberſtab, deſſen Wink die lebensfähigen Keime des Berliner Kunſtlebens ſchuf.

Wie er ſelbſt, ſein Bild, ſein Name, Wurzel, Symbol und Stolz des preußiſchen Nationalbewußtſeins iſt, ſo erhielt Alles, was ſich mit der Erinnerung an ſein glorreiches Thun verknüpft, a priori im Herzen des Volkes den Zauber des Volksthümlichen und den Charakter des der Pflege und der allgemeinen Liebe Werthen.

Die deutſche Kunſt der Zeit, in welcher Friedrich's Seele, durch Lehre von außen her, die Formen ſeiner Kunſtanſchauung empfing, in der ſein Geſchmack ſich formte, ſtand tief *unter* dem Geſichtskreiſe des großen Mannes. Das mehr als brüske, übereinfache Deutſchthum ſeines Vaters hatte ätzend in ihm im entgegengeſetzten Sinne reagirt; das Deutſche behielt bei ihm lebenslang und unwillkürlich einen Beigeſchmack von der groben Koſt, mit der der Familienkreis Friedrich Wilhelm's I. bewirthet wurde, einen Anklang an des barſchen Fürſten unliebenswürdigen Commandoton. Kein Wunder daher, ihn im Denken und Fühlen, ſo weit es ſich auf das Schöne bezog, der weitvorgeſchrittenen, farbigen, ſeidenen und glänzenden Cultur Frankreichs und Italiens huldigen zu ſehen. Konnte ſie ihm doch neben der „preußiſchen" nicht anders erſcheinen, wie ein ſonniger, ſokratiſch mit Voltaire und d'Alembert genoſſener Sommertag in Rheinsberg gegen einen trüben Novemberabend in ſeines Vaters Tabakskollegium, unter platten Scherereien Gundling's verbracht!

Gleichviel aber ob franzöſiſchen, italieniſchen oder deutſchen Urſprungs, Friedrich liebte das Schöne und dieſe Liebe machte die Kunſt in Preußen populär, gab ihr Anſpruch auf Verehrung und Pflege und ſomit ſchuf er ſie!

Gründung der Berliner Capelle und Oper.

Friedrich's Vorfahren hatten die Muſik nicht um ihrer ſelbſt wegen an ihrem Hofe cultivirt. Die 1574 von Albrecht Friedrich begründete Capelle diente dem Cultus und dem Hoffeſte; die Stimmen Graſſi's und Maglio's waren Nichts, als die koſtbarſten Inſtrumente, die in der Capelle ertönten. Die opernartigen Ballette Arioſti's, Keyſer's und Anderer, in denen ſelbſt die Mitglieder der Herrſcher-Familie aufzutreten nicht verſchmähten, waren im feſtgeſchloſſenen Kreiſe des Hofes

gefeierte, seltene dramatische Feste, bei denen die Kunst des Musikers kaum zu höherer Bedeutung kam, als die des Costümschneiders, Vergolders und Drappirers. Diese Feste, deren Reihe 1708, bei Gelegenheit der Vermählung König Friedrich's I. mit von Besser's „Hochzeit Alexanders und Roxane's" schloß, waren ohne allen Einfluß auf die musikalische Erziehung des Berliner Publikums geblieben.

Die Kargheit Friedrich Wilhelm's I. ließ, mit der königlichen Capelle, jede Spur der Musikpflege am königlichen Hofe verschwinden, und dennoch sehen wir, als mit seines herrlichen Nachfolgers Thronbesteigung Licht durch die schwere, auf Preußen ruhende Atmosphäre bricht, diesen, wie durch einen Zauberschlag, mit den tönereichsten Geistern seiner Zeit umgeben, deren Klänge zum Theil schon einen der holdesten Reize Rheinsbergs gebildet hatten. Unter des Musikdirektor Quantz polterndem Regimente entsteht eine neue Capelle, in der Philipp Em. Bach und Fasch wirken, die Graun, Agrikola und Reichardt leiten, und der erstaunte Hof sieht auf dem kleinen, im Schloß (1741) erbauten, mit Graun's „Rodolinde" eingeweihten Theater, zum ersten Male die Vorführung regelmäßiger Darstellungen im heroisch-italienischen Styl von Graun, Agrikola und Reichardt componirter, wirklicher Opern, bei denen die Musik ihr vollgewogen Theil an Geltung hatte. Friedrich hatte fast nur deutsche Musikleiter um sich, aber er verlangte von ihnen italienische Musik.

Bald verletzte der Contrast, in welchem die Dimension dieser Bühne mit der Idee der darzustellenden Werke stand, das Gefühl des Königs. Knobelsdorf schuf ihm das erste Opernhaus Berlins. Dieß bietet in seinen gewaltigen Räumen nicht allein Platz für den Hof und seine Genossen, sondern öffnet, auf Friedrich's Befehl, auch eine Fläche, die über Tausend Plätze enthält, bei jeder Vorstellung unentgeldlich den Gebildeten des Volks, ohne Unterschied des Standes.

Erstes Erscheinen des Publikums bei den Opernvorstellungen.

Zum ersten Male erscheint die Hofoper vor einem Publikum, zum ersten Male hört das Volk die Stimmen tönen, von deren Wunderklang einige Begünstigte Mährchen erzählen, zum ersten Male mischt sich das Händeklatschen einer freien Menge in den Beifallruf der Cavaliere und Damen des Hofs, wenn die Farinella, die Gasparini

oder Triulzi, Salimbeni und Mazzanti ſingen, die Barbarini und franzöſiſche Ballerinen tanzen.

Auf Friedrich's Befehl hatte das Publikum den Fuß in's Theater des Hofs geſetzt und dieß wurde dadurch zum populären Inſtitut. Aber dieſer Gnadenakt, durch den dem Volke ſtaunendes Anſchauen einer ihm fremden Welt, für die es keine Sympathien hegen konnte, gegönnt wurde, war nicht im Stande, dem Drange nach dramatiſcher Verlebendigung des Volksgeiſtes Genüge zu leiſten.

Volkstheater in Berlin.

Neben dem königlichen Inſtitute bereitete derſelbe ſich eine Stätte, die aus einem Tummelplatze der Hanswurſtiaden Eckenberg's, Hilferding's und Schuch's raſch zu einer Rivalin der fürſtlichen Oper ſich entwickelte. Es war dieß die Volksbühne, die ihren Schauplatz im Saale des Rathhauſes, oder in einer Bude auf dem Spittelmarkte aufſchlug.

Friedrich's Befehl, das anſtändige Publikum in ſeinem Theater zuzulaſſen, äußerte hierher ſeine befruchtende Rückwirkung. Die Bürger, die dort „Merope“ und den „Re pastore“ gehört hatten, ſchämten ſich des Wohlgefallens an den Poſſen Hanswurſts. Schon Schönemann's, von Eckhof's großem Talente getragene Truppe ſah ſich genöthigt, Trauerſpiele im großen Styl, Gottſched's, Gellert's und Krüger's Arbeiten und Ueberſetzungen nach Voltaire und Molière vorzuführen,

Erſte Oper im Volkstheater.

ja ſich ſogar an einer Oper, Borks: „der Teufel iſt los“ zu verſuchen.

Vor Döbbelin's und Koch's vom Hanswurſt geſäuberter Bühne ſaß ſchon die Elite der Bildung des Volks, lauſchten Leſſing und Ramler ihren Schöpfungen, tauſchten Nicolai und Mendelsſohn ihre Meinungen über die Werke Göthe's, Ottway's, Weiße's, Engel's, Molières, ja ſelbſt Shakeſpeare's, die von der Bühne aus dem Munde Brückner's und Withöft's, der Haniſch und Schick belehrend, läuternd und erhebend herabtönten. Die einfachen und zum Herzen gehenden Weiſen in Hiller's, Benda's, Dittersdorf's, Büchel's und André's lieblichen Singſpielen und Operetten, „Die Jagd“, „Lottchen am Hofe“, „Dorfdeputirte“, „das große Loos“, „Erwin und Elmire“ erwärmten die Seelen wie mit den Morgenrötheſtrahlen des aufgehenden Geſtirns der deutſchen Oper.

An die Aufführung des größten deutschen dramatischen Werks, des „Götz von Berlichingen“, (1774), knüpft sich eine neue, das deutsche Theater dem Leben und der inneren Entwickelung der Nation noch inniger verschmelzende Phase in der Fortbildung der Bühne in Berlin, durch das Erscheinen der populären und regelmäßigen Kritik, die dem ganzen Volke fortan die Füglichkeit gewährte, die Funktionen des aus seiner Mitte entstandenen, durch seine Theilnahme ausschließlich lebenden Instituts, zu verfolgen, an denselben in gewisser Weise selbst thätig mit Hand anzulegen. 1774 Erscheinen der Kritik.

Mit göttlichen Waffen gerüstet erschienen Gluck, Schiller, Leisewitz, Klinger, Gotter, Schlegel auf der Bühne, um den Sieg deutscher Kunst über alle fremden Einflüsse auf das Publikum Berlins zu entscheiden und die Herzen und Geister der Nation, der sie entsprossen, im Sturm zu erobern.

Schon 1784 hatte das deutsche Schau- und Singspiel dem französischen Schauspiele und zum Theil auch der italienischen Oper die Hauptschlagadern ihrer Existenz im öffentlichen Leben unterbunden und, charakteristisch genug für die volksthümliche Entwickelung der Berliner deutschen Bühne, sah sich Friedrich Wilhelm II., durch die Gewalt der öffentlichen Stimme gedrängt, Döbbelin's Schöpfung, durch Erhebung zum „National-Theater“, als ein Institut zu kennzeichnen, das dem Drange des Berliner Publikums nach einer selbstständigen deutschen Kunstanstalt sein Dasein verdankte und die Theilnahme des Staats an demselben, durch eine Subvention von 6000 Thlr. und die Einsetzung einer Oberleitung, kund zu geben. Der artistische Theil derselben wurde in des redlichen Engel, später in Ramler's und Warsing's, Hände gelegt. Das Glück gab diesen Wackern zu ihren echt deutschen Bestrebungen Rüstzeuge von höchster Kraft in die Hände. Fleck, Mattausch, Kaselitz, Unzelmann, Czechitzky, die Unzelmann und Baranius verkörperten die Schaaren großartiger Schöpfungen, welche die Blüthenperiode deutscher Poesie, Musik und Schauspielkunst, wie im unausgesetzten goldnen Strome, quellen ließ. Was Mozart, Dittersdorf, Dallayrac, Salieri, Kreutzer, Gluck, Anselm Weber, Cherubini ertönen ließen, Schiller, Göthe, Iffland, Kotzebue, Unzer, Das Berliner „National-Theater“.

Ziegler, Lafontaine dichteten, ſammelte die Geiſter unwiderſtehlich mit deutſchen Tönen und Gedanken um die Bühne, machten, mit feurigen Zungen redend, das Publikum immer mehr der Größe deutſchen Geiſtes bewußt, ſtolzer auf ſeine Nationalität.

Bis zum Jahre 1795 hatte das Berliner Nationaltheater kein eigentliches Opernperſonal. Die dazu befähigten Schauſpieler mußten die Opernparthien ſingen, und was die Werke dadurch vielleicht an muſikaliſch-techniſcher Schönheit verloren, gewannen ſie an Geſammtwirkung durch das treffliche Zuſammenſpiel. Lippert, der heut den Belmont ſang, ſpielte morgen den Poſa; die Unzelmann ſang heute die Conſtanze, morgen die Gräfin im Figaro, ſpielte übermorgen die Eboli und dann Eliſe Valberg. Der Baranius fiel hinter einander Blondchen, Suſanna, Königin im „Carlos“ und die Margarethe in den „Hageſtolzen“ zu; Kaſelitz ſpielte heut den Lerma und ſang morgen den Bartolo; Unzelmann gab den Poſa und den Figaro u. ſ. w. Erſt als Warſing den Pomp der großen italieniſchen Oper, von der Vorſtellung von Gluck's Iphigenie (1795) an, auf das Nationaltheater verpflanzt hatte, begann Bernh. Anſelm Weber, der mit größtem Eifer der Pflege der deutſchen und beſonders der Gluck'ſchen Oper oblag, auf die Gewinnung einer Anzahl erſter wirklicher Sänger Bedacht zu nehmen und die Anſtellung der Sänger Eunicke und Frau, Hübſch, Rau, Weitzmann, Gern, Schick Tochter und Blume hob die Oper des Nationaltheaters zu vollſtändiger Ebenbürtigkeit mit der Italieniſchen. Hierzu trug noch bei, daß, auf ausdrücklichen Befehl des Königs, das Balletkorps der italieniſchen Oper fortan auch auf dem Nationaltheater mitwirken mußte, eine Maßnahme, welche die ſpätere Vereinigung beider anbahnte.

Bei Friedrich des Großen Tode war die Hofoper, die den alten Helden nicht mehr intereſſirte, tief geſunken. Die Mara war entwichen, das Inſtitut, das der Herrliche nicht mehr beſuchte, unpopulär geworden, das Haus oft leer, trotz des freien Einlaſſes.

Wiederaufblühen der italieniſchen Oper.

Friedrich Wilhelm II., der Muſikenthuſiaſt, der es nicht verſchmähte, in den Opernproben neben Duport im Orcheſter Violoncell zu ſpielen und ſich Aleſſandri's unverſchämtes Bravo! gefallen ließ,

gab ihr, von seinem redlichen von der Reck unterstützt, vorübergehend neue Spannkraft. Die alte Sitte, die Geburtstage der Könige durch neue Opern zu feiern, lebte auf. Reichardt, Graun, Naumann, Hasse, Alessandri wurden für componirte Opern hoch honorirt, die dann, prachtvoll ausgestattet, in Scene gingen. Zu Concialini, Grassi, Tassoni, der Todi und Lebrun wurden Tambolini, die Carara und Marchetti-Fantozzi gesellt, der Opernleitung durch die Gewinnung Righini's und Himmel's neuer Geist eingehaucht.

Nichtsdestoweniger verlor die italienische Oper ein Haupttreffen gegen die immer mehr aufblühende deutsche Anstalt, als es ihr nicht gelang, eine Darstellung von Gluck's „Alceste" zu Stande zu bringen, die der eben erwähnten Aufführung der „Iphigenie" desselben Meisters ebenbürtig hätte zur Seite treten können.

Die Antipathien gegen die Scheußlichkeiten der, von ihren Anhängern so vielfach begeistert begrüßten, französischen Revolution, welche so stark waren, daß sie z. B. des anerkannten Carmagnolen Mehul Opern in Berlin unmöglich machten, die resultatlosen Feldzüge gegen die so verachteten und doch in ihrer Begeisterung so gewaltigen Horden, welche sie sandte, entfremdeten den Sinn des Publikums zu gleicher Zeit, mehr als man gestehen mochte, der welschen Kunst und sammelten die Gemüther in stiller aber allgemeiner Uebereinkunft, mehr als je zuvor, um den Heerd der heimathlichen. Iffland, der 1796 an die Spitze der Verwaltung des Nationaltheaters trat, war der Mann dazu, die Flamme dieses Heerdes redlich zu nähren, aber kein warmer Freund der Oper.

Während daher der König Friedrich Wilhelm III., in seiner Vorliebe für das Ballet, die italienische Hofoper theils pflegte, theils ihre, 1803 auch bereits angebahnte Verschmelzung mit der Nationalbühne, aus ökonomischen Rücksichten wünschte, fand im Publikum eine heftige Reaktion gegen die heroische ausländische Oper und, im Gegensatz zu der warmen Begeisterung für die steigende Tendenz der Leistungen des Dramas, eine drastische Verwerfung des Geschmacks auf die theils wunderlichsten, theils untergeordnetsten Gattungen deutscher Opern-Produktionen statt. Vogler's urdeutscher, im Styl an die „Zukunfts-

muſik“ gemahnender „Hermann von Unna“ hatte großen Erfolg, die „Schweſtern von Prag“, das neue „Sonntagskind“, „Fanchon“, erlebten zahlloſe, mit nie nachlaſſendem Jubel aufgenommene Wiederholungen. Alles dieß wurde aber durch den Taumel in Schatten geſtellt, in welchen ſich Berlin durch die drei Theile des „Donauweibchen“ unermüdlich verſetzen ließ. Dieß mußte in vier Monaten 40 Mal, „Fanchon“ in drei Jahren 70 Mal gegeben werden, während „Cosi fan tutte“ und Cimarosa's „heimliche Ehe“ durchfielen. Dieſe Reaktion, der auch Gluck's „Armide“ in Oppoſition gegen Righini's Oper gleichen Gegenſtandes, „der Zauberwald“, ihren Erfolg, trotz der geſunkenen Geſchmacksrichtung, verdankte, gab der italieniſchen Oper, die an Alterſchwäche und Theilnahmloſigkeit ſeit dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelm's III. todeshinfällig war, den Gnadenſtoß, obgleich die geſunde Geſinnung hier einen kranken Geſchmack erzeugt hatte. Sie ſtarb nach der Schlacht bei Jena mit Gürrlich's „Calirrhoë“ den natürlichen Tod von Kunſtanſtalten, die keine Wurzeln mehr in Herz und Geiſt der Völker treiben können, ihre Zeit überdauert haben.

Ende der italieniſchen Oper in Berlin.

Nach Rückkehr des Königs, im Jahre 1809, geſtattete die Vereinigung der Reſte der italieniſchen Oper mit den Kräften des National-Theaters eine ungemeine Prachtentwickelung. Die Wiederherſtellung der Hofoper kam aber nichtsdeſtoweniger, als einer Partei unerläßlich für den Glanz eines Königshofes erſcheinend, in Frage. Graf Carl Brühl, dem von früher Jugend auf das Erreichen der Stellung des Herrn von der Reck als Endziel ſeiner Beſtrebungen vorgeſchwebt hatte, legte wahrhaft phantaſtiſche Pläne für dieſe Wiederherſtellung vor und nur der energiſchen Oppoſition Iffland's und Zelter's iſt das Unterbleiben dieſes Vorhabens zu danken.

Graf Carl Brühl Intendant 1815.

Er ſelbſt ſollte des Mißlingens ſeiner Entwürfe am meiſten froh zu werden haben, als ihm, im Jahre 1815, nach Iffland's Tode, die Generaldirektion der jetzt einen und untheilbaren Königl. Schauſpiele und der Capelle übertragen wurde.

Unter Iffland's Leitung hatte die Berliner Bühne ihre Periode der künſtleriſch-organiſchen Geſammtleiſtungen durchgemacht; unter

Brühl trat sie in die Periode des größten Glanzes, aber auch des Beginns der virtuosen Mosaikdarstellungen, an denen jetzt das deutsche Theater krankt.

Brühl war ein Cavalier im edelsten Sinne des Worts, bieder und voll Gluth für die Kunst, deren Pflege in seiner Familie erblich war, welche zu ihren Hausfreunden den liebenswerthen Naumann gezählt hatte. Er selbst hatte, an der Hand für ihn geschriebener Verse des Altmeister Göthe, als „Paläophron" die Bühne beschritten. Schon als junger Forstmann und Günstling der Herzogin Amalie von Weimar im Verkehr mit allen Heroen der hohen deutschen Zeit, später mehr Freund als Diener der herrlichen Königin Louise, die außer seinen schönen und gewinnenden Gaben auch seinen glühenden Haß gegen Napoleon an ihm schätzte, der ihn selbst unter die Waffen gegen den Gewaltigen getrieben hatte, getränkt und genährt von den edelsten Reben und mit dem gewichtigsten Korn deutscher Geisteshöhen und Thatenfelder, hatte sich seine Seele mit Bewunderung und Liebe für sein Vaterland erfüllt. Sein Herz war eins der deutschesten geworden, die je unter eines Grafen Ordenstern geschlägen haben.

Von vornehmer Repräsentation, gewinnender Liebenswürdigkeit, fast über den Dilettantismus hinausgehender Kenntniß des Fachs, erschien er, da der neue Intendant kein wirklicher Fachmann sein sollte, als Ideal eines Cavalier-Theaterdirektors.

Voll Vorliebe für Costüm, Decoration und Musik wurde die Pflege der ersteren zum Steckenpferd, die der prächtigen Oper zum Lieblingskinde für ihn. Sein Haß gegen Napoleon und Frankreich breitete sich, in Gestalt von Abneigung gegen alles Ausländische, auch über die ganze Kunst des Auslands aus und machte ihn, der s. Z. für Wiederherstellung der italienischen Hofoper gearbeitet hatte, als Intendanten zum begeisterten Pfleger deutscher Musik.

Von Hardenberg hatte er bei seinem Dienstantritt die cäsarisch große und kurze Instruktion empfangen: „Schaffen Sie das beste Theater Deutschlands und sagen Sie mir dann, was es kostet!"

Er selbst hatte bei Uebernahme seines Amts die Idee zum Prinzip erhoben, daß in die Hand eines Leiters einer solchen Kunstanstalt

ein großer Theil des Kunſtſchickſals der Mit- und Nachwelt gegeben und die Erhebung der Generation zur Begeiſterung für das Schöne ſeines Amts höchſter Zweck ſei.

Bühne und Publikum zu Brühl's Zeit.

Unter ſolchen Auſpicien konnte es nicht Wunder nehmen, daß ſich die Berliner Bühne unter Brühl's rührigen Händen in kurzer Zeit zu einem Inſtitute von bis dahin ungeahntem Glanze erhob, das, vermöge ſeiner ſpecifiſch deutſchen Tendenz, auch geſund in einem Volke wurzelte, das eben einen Kampf auf Tod und Leben mit dem Auslande geſchlagen hatte und dem Ausländiſches und Reaktion gleichbedeutende Begriffe geworden waren, inſoweit nicht der kosmopolitiſche Kern des deutſchen Kunſtſinns die eigenthümliche Schönheit fremdländiſcher Schöpfungen ſeinem Weſen aſſimilirt hatte.

Man hörte entzückt Boyeldieu und Roſſini, aber es wäre unmöglich geweſen, die Opern franzöſiſch oder italieniſch zu geben.

Mozart's Werke, Gluck's „Alceſte", „Armide" und „Iphigenie", Beethoven's „Fidelio", Hoffmann's „Undine", Meyerbeer's „Emma von Roxburg", Spohr's „Jeſſonda", Cherubini's „Waſſerträger" und „Abenceragen", Boyeldieu's „Weiße Dame", Spontini's und Roſſini's Opern folgten in glänzenden Darſtellungen aufeinander, während das Schauſpielhaus von Göthe's, Shakeſpeare's, Calderon's, Moreto's, Werner's, Kleiſt's, Houwald's, Müllner's, Schiller's, Oehlenſchläger's, ja ſogar des Terenz und Plautus beſten Dramen tönte.

Ludwig Devrient, die Milder, das Wolff'ſche Ehepaar, die Wranitzky-Seidler, die Rogée-Holtei, die Schulz-Kilitſchky, Eduard Devrient, Bader, Krüger, Unzelmann, die Willmann wurden gewonnen und bildeten, mit dem ſchon Vorhandenen, eine Kunſtgenoſſenſchaft, deren Gleichen die Geſchichte der Bühnen wenige aufweiſt. War aber Brühl in ſeinem Streben der edelſten einer in ſeiner Art, ſo iſt doch nicht zu läugnen, daß ihm eine Schwäche anhaftete, die oft genug ſeine Begabung als Leiter und Direktor beeinträchtigte. Es war dieß das allen Enthuſiaſten eigene „zu Hochrichten" ſeiner Geſchoſſe, das Ueberſchießen des Ziels!

Einen guten Zweck vor Augen konnte es ihm geſchehen, daß er, mit cavaliermäßig leichtem Sinne, die Mittel zur Erreichung des-

ſelben nicht ſcrupulös erwog, raſcher als beſonnener, edler als klug handelte.

In den bis dahin frei dahinfließenden Strom des ſpecifiſch deutſchen Kunſtſtrebens der Brühl'ſchen Theaterleitung war im Jahre 1819 ein Wehr gebaut worden, das ihn zum Theil von ſeiner Bahn ablenkte, zum Theil die Kraft ſeines Laufs ſchwächte.

Gasparo Spontini.

Schon 1817 hatte König Friedrich Wilhelm den Componiſten der Veſtalin, Gasparo Spontini, in Paris kennen gelernt und war faſcinirt worden vom Eindrucke ſeiner heroiſchen Werke, die, bei all ihrem immanenten künſtleriſchen Werthe, ja unbeſchadet deſſelben, die Entwickelung jenes pompöſen theatraliſchen Apparats von Aufzügen, Maſſen, Glanz und Pomp und der Künſte des Balletkorps geſtatten, welcher der ſonſt ſo ſchlichte Sinn des Königs über die Gebühr zugethan war. Er hatte damals vergeblich geſtrebt, den berühmten Meiſter für Berlin zu gewinnen. Seitdem war Spontini, durch unliebſame Kundgebungen des mit der Unthätigkeit des Ritters unzufriedenen Pariſer Publikums, den Wünſchen des Königs geneigter gemacht worden und im Jahre 1819 wurde er bewogen, die nur für ihn geſchaffene Stellung eines Generalintendanten der Muſik an deſſen Hofe, mit Emolumenten von bisher nicht dageweſener Höhe, anzunehmen.

Im Mai 1820 war er in Berlin eingetroffen. Bei verſchloſſenem, ernſtem, faſt finſterm Charakter, unglaublichem Hochmuthe und gut verborgener aber tiefer Verachtung germaniſchen Kunſtlebens, großer Neigung zu gewaltſamen, derbzufahrenden Maßnahmen, beſaß Spontini's Genius Elemente, die ihn unter andern Verhältniſſen zu einem guten Feldherrn gemacht haben würden. Ein klarer und ſcharfer Blick für die Schwäche der Inſtitutionen, Verhältniſſe und Menſchen, ließ ihn meiſt gutangelegte Pläne zur Beherrſchung derſelben finden und er hätte kein Italiener jener Zeit ſein müſſen, wenn ihn nicht eine Doſis der, vom Weiſen der Rucellai'ſchen Gärten herſtammenden Philoſophie, über die Wahl der Mittel zur Erreichung ſeiner Zwecke a priori beruhigt haben ſollte. Er wäre indeß ein noch weit mehr zu fürchtender Gegner geweſen, wenn ihn nicht die gewaltige Leidenſchaft des Stolzes bis zur Verblendung und zum tollköpfigen Durchbrechen ſeiner

beſtangelegten Kampfpläne beherrſcht hätte. Es war begreiflich, daß Napoleon große Sympathien für ihn empfunden hatte.

Was ihn aber unter dem Kaiſerreiche zum muſikaliſchen Selbſtherrſcher gemacht hatte, entzog ihm das Vertrauen des Berliner Publikums, das in ſeiner Berufung einen Akt jener Reaktion gegen die deutſchen Nationalitäts-Ideen erblickte, die ſich in ſo unbegreiflicher Weiſe oft im Verhalten desjenigen deutſchen Fürſten kundgab, welcher ihnen vor allem Thron und Land verdankte, des Königs Friedrich Wilhelm. Dieſe Reaktion berührte, wie bekannt, in Form von Kühle und Fernhalten, die Helden und Denker der größten Periode der deutſchen neuern Geſchichte, ſie ſtimmte auch ſogar den König fremd gegen die Sänger der Lieder, die damals ſein Volk begeiſterten und zu denen Weber in erſter Reihe gehörte. Er hatte ſich nie der Huld des Monarchen zu erfreuen, obwohl der König in ſeiner graden, biedern Weiſe ſich hütete, ihm ſeine Abneigung peinlich oder thatſächlich fühlen zu laſſen.

Das Volk aber, obgleich es ſeinen König liebte, fürchtete doch inſtinktiv dieſe Reaktion, deren Tragweite es nur ahnen konnte, und gab dieß durch deutliche Abneigung gegen die Individualitäten zu erkennen, welche es als die Träger derſelben betrachtete. Zu dieſen rechnete es auch Spontini vom Tage ſeines Dienſtantritts an und ſo kam der politiſche Herzſchlag des Volkes dem deutſchen Meiſter mit um ſo größerer Wärme entgegen, je mehr der „Napoleon der Muſik“ die Empfindungen zur Oppoſition reizte.

Spontini hatte ſeinen Feldzug in Berlin mit Geſchick eröffnet. Er hatte Zelter, dieſen grobzugehauenen Selbſtherrſcher im Bereiche des Berliner Dilettantismus, durch Cultus ſeiner Beſtrebungen, eifrigen Beſuch der Singakademie und Liedertafel ſo gewonnen, daß dieſer an Göthe ſchreibt:

„Spontini hat die muſikaliſche Region ganz unter ſich bekommen und vielleicht nicht mit Unrecht.“

Seine Collegen beruhigte er durch Antrag auf Errichtung eines Comité's von Meiſtern, unter B. A. Weber's Vorſitz, das entſcheidende Stimme in allen Muſik-Angelegenheiten haben ſollte, durch das

und mit dem allein er, Spontini, wirken wolle; und endlich gewann er den ehrlichen Ludwig Berger, den strengen Stylisten Klein durch Aussprechen der gediegensten und redlichsten Absichten. Die Kritiker überzeugte er von seiner Kraft und seinem Willen durch ungemein höfliches Anhören und Genehmigen ihrer Ansichten. Einer der besten schreibt nach seiner ersten Opernleitung: „Am 28. Juni scheint der Pfingsttag der Musik in Berlin gekommen zu sein, denn sie sprach zu uns mit feurigen Zungen.“ Der König wurde durch die heroische Gewalt, den theatralischen Glanz der ersten Oper, die er einstudirte und leitete, seines „Cortez“, in seinen innersten Neigungen befriedigt. Das Publikum sah sich durch die Macht des mit unerhörtem Aufwande gegebenen, von exotischen Farbentönen glühenden Werks, den Tönesturm des fast um die Hälfte verstärkten Orchesters, an Auge und Ohr geblendet und verehrte, wo es staunen mußte.

Bald aber verwirrte sein Dämon den so regelrecht angetretenen Siegeszug. In maßloser Ueberhebung und im Mißverständniß seiner Stellung, glaubte er dem Intendanten Brühl den Gehorsam aufkündigen, seine Thätigkeit ausschließlich auf seine Werke concentriren, für sie das Personal abmatten, durch ihre unabläßige Vorführung das Publikum ungeduldig machen zu dürfen. Er verlangte Ueberwachung der Presse in Bezug auf Beurtheilung seiner Werke, direkten Verkehr mit dem Könige und andere Ungeheuerlichkeiten mehr. Der gerechte König mußte ihm Verweise ertheilen, der Intendant alle Strenge der Dienstformen im Verkehr mit ihm in Anwendung bringen, das Personal begann ihn zu hassen und bei dem Publikum kehrte das alte Mißtrauen gegen den „Günstling der Reaktion“ verstärkt zurück.

Opposition des Publikums gegen das Aufleben der ital. Oper.

Dieß erreichte seinen Höhepunkt und wurde sogar in offener Opposition des patriotischen Theils des Publikums, zu dem sich fast der ganze wahrhaft gebildete Kern der Bevölkerung Berlins zählte, laut, als er, nach Vorführung einer langen Folge Vorstellungen von Werken Rossini's und seiner Opern den kühnen Versuch machte, italienische Opern auch in italienischer Sprache zu geben.

Seit 14 Jahren tönte zum ersten Male wieder am 12. Februar 1821 in Rossini's „Tancredi“, dessen Aufführung durch Beihülfe

der gaſtirenden Borgondio zu Stande kam, das italieniſche Idiom von der Berliner Bühne herab.

Dieß ſchlagende Faktum zwang die Parteien, ſich eng zu ſchaaren, die Einzelnen, die Maske fallen zu laſſen und mit „hie Welf“ oder „hie Waiblinger“ entweder für das Wiederaufleben der in einer Zeit der Schmach zu Grunde gegangenen, damals die Idee einer geiſtigen Fremdeninvaſion repräſentirenden, italieniſchen Oper, oder für die Herrſchaft deutſcher Töne, deutſcher Gedanken, deutſcher Sprache, ſelbſtändig deutſcher Kunſtentwickelung zu ſtreiten.

Drüben erblickte man den Hof, den größten Theil des Adels, kurz Alles, was zu allen Zeiten jeder volksthümlichen Bewegung entgegen geſtanden hat, verſtärkt durch eine Anzahl geiſtvoller Köpfe, wie E. T. A. Hoffmann, Kuhn, J. P. Schmidt ꝛc., die theils wirkliche Vorliebe für italieniſche Kunſt, theils dieſe oder jene Beweggründe in jene Reihen drängte, hüben die Lehrer und Jünger der Univerſität, der Akademien, der Muſikgeſellſchaften und die Heger aller Herzen, die von ganzer Seele für deutſches Leben und Kunſt ſchlugen; und deren waren viele in Berlin. Der Zahl und Intelligenz nach war die italieniſche Partei verſchwindend klein gegen die deutſche, trotzdem aber durch Stellung und Einfluß ihr faſt gewachſen.

Da ſtarb am 23. März, gerade im kritiſchſten Momente jener Gährung, wo ſo viel auf das Gelingen oder Fehlen eines Schlags ankam, der alte Vorkämpfer für vaterländiſche Muſik, B. A. Weber, und faſt zu gleicher Zeit rückte der glänzende und geniale Feldherr der Gegenpartei mit der prächtigen Streitmaſſe, ſeiner „Olympia“, der führerloſen deutſchen Schaar in's Feld entgegen.

Konnte dem vorausſichtlich großen Erfolge der „Olympia“, der mit allen Mitteln des Theaterpomps, der Reklame und vor allem des wahrhaft großen Talents vorbereitet wurde, kein Paroli durch den eines deutſchen Werks gebogen werden, ſo blieb die Superiorität der damaligen Produktionskraft italieniſcher dramatiſcher Componiſten, mit den Heroen Roſſini und Spontini an der Spitze, über die der deutſchen, die bis dahin ſeit einem Vierteljahrhundert (mit Ausnahme

des „Fidelio“) nur Werke zweiten und dritten Rangs geſchaffen hatten, auf lange Zeit hinaus entſchieden.

Die bevorſtehende Erſcheinung des „Freiſchütz“ auf der Berliner Bühne wurde durch dieſe äußeren Verhältniſſe in ihrer Bedeutung weit über die einer erſten Aufführung einer guten Oper hinausgehoben und hätte dieſelbe auch von einem weit berühmteren Componiſten, als Weber damals war, hergeſtammt. Sie wurde von der deutſchen Partei mit Beſorgniß und Hoffnung zugleich erwartet. Mit Beſorgniß, weil Weber's frühere Opern nur einen halben Succeß gehabt hatten und durch einen mittelmäßigen Erfolg war dem Einfluſſe eines Spontini nicht entgegenzutreten; mit Hoffnung, weil Weber's Compoſitionen der letzten acht Jahre ſich ſo voll fortreißenden, dramatiſchen Lebens gezeigt hatten, daß zu erwarten war, er werde, der Bühne wieder zugewendet, wenn nicht Klaſſiſches, ſo doch Zündendes, Bewältigendes, die öffentliche Meinung zwingend Beſtimmendes leiſten. Bedeutung der Erſcheinung des „Freiſchütz“.

Die Anhänger der Hofrichtung und des berühmten, an der Spitze des Preußiſchen Theatermuſikweſens ſtehenden Meiſters, denen ein großer und bedeutſamer Theil der Preſſe zu Gebote ſtand, ironiſirten die Hoffnungen der deutſchen Muſikfreunde und dieſe ſchloſſen ſich, unter dem Eindrucke von Jener Lächeln, zu einer immer feſter gegliederten Phalanx zuſammen.

Es iſt das Schickſal Weber's ſtets geweſen, an der Grenze des Abſchluſſes und Beginns einer Kunſtperiode ſtehend, ſeine Werke unter dem Einfluſſe gereizter Parteiſtimmungen in's Leben führen zu müſſen.

Was er hier brachte, das fühlte er ſehr wohl, mußte ihn entweder ſehr hoch heben, der deutſchen Kunſt einen Dienſt von unberechenbarer Tragweite leiſten, oder mit Spott zu Grabe getragen werden. Einen Mittelweg gab es hier nicht. In der That überrieſelt den Freund deutſcher Kunſt ein Gefühl von Gefahr und Dank zugleich, wenn er ſich das Leben der deutſchen, dramatiſchen Muſik unter dem allgewaltigen Einfluſſe, den Roſſini, Spontini und ihre Nachfolger in den erſten der zwanziger Jahre übten, ohne das immenſe Gegengewicht des „Freiſchütz“ fortgeſtaltet, lebhaft vorſtellt!

Graf Brühl, dem ſehr wohl bewußt war, daß mit dem Erfolge

von Weber's Oper ſeine Waagſchaale, die derjenigen gegenüber, in welcher Spontini's Einfluß lag, bedenklich empor zu ſchwanken begann, nur ſchwerer werden könne, leiſtete überdieß, von herzlicher Freundſchaft für den Componiſten beſeelt, den Beſtrebungen Weber's kräftigſten Vorſchub. Was befohlen werden konnte, geſchah zu ſeinem Vortheile. Decorationsmaler, Coſtümiers, Maſchiniſten wurden zu ſeiner Verfügung geſtellt, der Capelle angedeutet, daß Weber's Zufriedenheit auch die des Chefs des Theaters ſein werde. Perſönlich ſah der mit den Vorbereitungen zur Eröffnung des neuen Theaters wahrhaft Ueberlaſtete den Freund nur ſelten.

Die fünf Tage, die zwiſchen Weber's Ankunft in Berlin und der erſten Probe des „Freiſchütz“ liegen, genügten, den alten, durch Trennung ungeſchiedenen Freundeskreis um Weber zu ſammeln, ihn in Berlin heimiſch zu machen.

In den Häuſern und Familien von Beer, Lichtenſtein, Wollank, Kiſting, Jordan, Lauska, Decker, Gern, Hellwig u. ſ. w., und den ihnen angehörigen großen und einflußreichen Kreiſen, belebte nur ein lebendiger Wunſch alle Gemüther: Weber's Oper glänzend reüſſiren zu ſehen, und emſig und erfolgreich waren die wackeren Freunde bemüht, vortheilhafte Anſichten von derſelben im Publikum zu verbreiten. Spontini, mit den ungeheuern Vorbereitungen zur Aufführung ſeiner „Olympia“ beſchäftigt, hielt ſich ſtolz und fern, den kleinen Meiſter ſeinem Schickſale überlaſſend, während er auf raſſelndem Siegeswagen, ein Alexander der Muſik, auf der via Sacra des Ruhms dahinzog.

Die Chöre zum „Freiſchütz“ waren ſchon vom wackern Chordirektor Laibel einſtudirt worden und hatten die Choriſten mit ſolcher Begeiſterung erfüllt, daß die Melodien derſelben, bereits vor der Aufführung der Oper, hie und da in's Publikum zu dringen begannen.

Johanna Eunicke. Das Erſte, womit Weber ſeine Thätigkeit am „Freiſchütz“ in Berlin begann, war das Studium der Stimme und Individualität der lieblichen, 21jährigen Sopraniſtin, Johanna Eunicke, für die er auf ihren und Brühl's Wunſch, wie oben berichtet, die in den dritten Akt des „Freiſchütz“ einzulegende Romanze und Arie componiren wollte. Das graziöſe, für die Verlebendigung des „Aennchen“ bis auf eine Bei-

mischung von allzu zierlicher Absichtlichkeit, wie geschaffene Talent der jungen Dame, sprach ihn in so hohem Maße an, daß er nun gern an die, durch jene Gesangstücke zu bewirkende, weitere Durchführung des Charakterbildes des schalkhaften Jägermädchens ging und mit Vorliebe jene Romanze: „Einst träumte meiner seligen Base“ und die Arie: „Trübe Augen, Liebchen, taugen“ ꝛc. niederschrieb, zu deren Composition er sich ungern verstanden hatte. Die Arbeit daran wurde am 28. Mai vollendet.

Nr. 13 des „Freischütz“, Romanze und Arie: „Einst träumte meiner seligen Base“, 28. Mai 1821.

Die Decorationen zu der Oper fand Weber zum größten Theile schon von dem jungen, genialen Gropius entworfen, der damals noch nicht mit der preziösen Manier zu kämpfen hatte, durch welche der reine Eindruck seiner, stets so großartig und ursprünglich gedachten Decorationen später oft so bedauerlich abgeschwächt wurde. Eher wäre dem damals unter den Augen Schinkel's Arbeitenden ein Anflug von kühler Classicität in seinen Architekturen, zu wenig naturalistische Lebendigkeit in der Zeichnung seiner Landschaften vorzuwerfen gewesen, die Weber, der bekanntlich außerordentliches Gewicht auf das harmonische Mitwirken der Schwesterkünste bei den Aufführungen seiner Werke legte, zu manchem ausführlichen und warmen Gespräche mit dem geistvollen Maler anregte. Der romantische Hauch, die deutsche Heimlichkeit und Traulichkeit, die Weber im Decorationsbilde des Schänkhäbels im böhmischen Walde verlangte, wollte Gropius' streng geschultem Pinsel nicht recht gelingen, die Waldfreiung, auf der der Probeschuß stattfindet, erhielt immer zu sehr den Charakter einer edel angelegten Parkpartie, die altväterisch schaurigen Gemächer des alten Jägerhauses, die nur durch das Mobiliar und das Arbeitsgeräth der Mädchen einen Ton von jungfräulicher Traulichkeit erhalten sollten, wurden stets zu Sälen in fürstlichen Jagdschlössern. Zu den ausgesprochensten Differenzen gab indeß die decorative Ausstattung der Wolfsschlucht Veranlassung. Hier wollte Gropius die Schrecknisse aus dem Kampfe der Elementargewalten hergeleitet darstellen und das Gespenstische wie aus der Phantasie Caspar's und Maxen's geboren, auch nur durch Andeutungen in der Seele des Beschauers hervorrufen. Weber war dagegen für das Loslassen eines wirklichen, tüchtigen Hexensabbaths.

Decorationen zum „Freischütz“, von Gropius.

Dabei dachte er freilich nicht an ein Luſt- und Kunſtfeuerwerk der Art, womit die meiſten Theaterverwaltungen heut zu Tage im „alten Freiſchützen“ Kinder und den Pöbel zu amüſiren ſich für berechtigt halten! „Ihre Intentionen ſind zu fein für die Oper,“ ſagte er zu Gropius, „ſie paſſen in den Hamlet oder Macbeth. Wer aber ſoll aus Ihren Felſengeſichtern und Wolkengeſtalten bei dem Höllenſpektakel meine Muſik herausſtudiren? Machen Sie die Augen der Eule tüchtig glühen, ordentliche Fledermäuſe umherflattern, laſſen Sie ſich's auch auf ein Paar Geſpenſter und Gerippe nicht ankommen, nur daß es tüchtig Crescendo mit dem Kugelgießen gehe ꝛc.“ Geiſtvoll fand er Gropius' Idee, das wilde Heer ſich gleichſam aus dem abziehenden Rauche des Feuers, bei dem Caspar Kugeln gießt, entwickeln zu laſſen. Schließlich verſtändigten ſich die tüchtigen Künſtler allenthalben, und da die Berliner Maſchiniſten Weber's Erwartungen übertrafen, ſo ſtand er ſpäter nicht an, die decorative Ausſtattung der Oper in Berlin für die am Meiſten ſeinen Intentionen entſprechende zu erklären. Auf ſeinen deshalb ausgeſprochenen Wunſch ſandte Könneritz den Regiſſeur Hellwig und den Maſchiniſten Lißmann von Dresden dahin, um ſie zu ſtudiren, ohne daß dann die Dresdener derſelben entfernt ähnlich geworden wäre.

Coſtüm zum „Freiſchütz“.

Weit weniger befriedigte ihn das Coſtüm, das Stürmer gezeichnet hatte. Es war ihm weitaus zu elegant, zu zierlich, zu wenig wald- und waidgemäß für die Zeit und den Charakter des Stückes. Max und Caspar mit grünen Tricots an den Beinen und einer Art von Tanzſchuhen an den Füßen in der Wolfsſchlucht! Die vielen Knöpfe und Goldſtickereien wollten ihm nicht zu Sinne. Das wilde, kräftige Jägerhabit der Zeit des dreißigjährigen Kriegs, mit Collett, hohen Stiefeln mit Klappen, Patronenſchnure und Aufſchlaghut, ſchien ihm das wahrhaft Paſſende. In Dresden hat er es für die Oper eingeführt; in Berlin erklärte man ein ſo wenig adrettes, negligirtes Coſtüm für unmöglich, und es blieb bei den Stürmer'ſchen Figurinen.

Nach der erſten Leſeprobe vom „Freiſchütz“, am 9. Mai, mußten alle Beſchäftigungen mit der Oper aufhören, da das Opernperſonal durch die Vorbereitungen zur Aufführung von Spontini's „Olympia“

in ſolchem Maße in Anſpruch genommen war, daß an weitere Proben vor der Hand nicht gedacht werden durfte.

Weber wußte dieſe Zeit zu nutzen. In ſeiner Weiſe ging er mit den einzelnen Künſtlern, denen die Hauptparthien im „Freiſchütz“ übertragen waren und die ihm, beliebt wie er war, gern einige ihrer ſpärlich zugemeſſenen Mußeſtunden opferten, ihre Rollen durch, indem er ihnen dieſelben mit Feinheit und die Individualität ſeines Jüngers genau im Auge behaltend muſikaliſch, beſonders aber nach Sinn und Vortrag, Schritt für Schritt exponirte.

Das Glück begünſtigte den „Freiſchütz“ auch durch die Individualitäten, die ihn zuerſt darſtellten. Darſteller des „Freiſchütz“.

Frau Seidler, Wranitzky's Tochter, beſaß die ſüßeſte und zum Herzen gehendſte Stimme von großem Umfange, die man hören konnte. In Wien von den beſten Meiſtern und nach den beſten Vorbildern geſchult, verkörperte ſie ihre geiſtvollen Intentionen ohne Mühe. Damals 31 Jahr alt, ſtand ſie in der Blüthe ihrer Schönheit. Ihre Agathe war zwar kein demüthiges deutſches Jägermädchen, wohl aber ein reizendes Weib und wurde vortrefflich geſungen. Von Johanna Eunicke's Aennchen ſprachen wir ſchon oben. Das liebliche Mädchen, als Künſtlerin nicht frei von Manier und Caprice, kreuzte Weber's Auffaſſungen nicht ſelten, ohne daß er ihr immer hätte Unrecht geben können. Ihr Aennchen war eine von Schalkheit, Geiſt und Grazie ſprühende Erſcheinung.

Um die Palme rang Auffaſſung und Durchführung der Rollen des Max und Caspar durch Carl Stümer und Heinrich Blume. Stümer's lyriſcher Vortrag mit den ſeelenvollen, weichen Tönen ſeiner edeln Tenorſtimme hatte ſirenenhaft Beſtrickendes, und ſein Zauber wurde nur erreicht durch den von Blume's unvergleichlicher Charakteriſtik und die Nobleſſe ſeines Humors, die eine treffliche, wohlgeſchulte Bühnenerſcheinung unterſtützte. Dieſer faſt unerreichte Darſteller des „Don Juan“, in deſſen Händen dieſe Rolle volle 25 Jahre war, befand ſich, wie Stümer, 1821 in der Blüthe ſeines Talents. Er ſprach es begeiſtert aus, wie es ihn und ſeine Stimme, trotz aller Schwierigkeiten der Parthie des Caspar, erquickt habe, dieſen nach

dem „Antigonus“ zu ſingen, mit dem ihn Spontini vor der Aufführung der „Olympia“ quälte.

Rebenſtein, Wauer, Hillebrand und Wiedemann waren den Parthien des Ottokar, Kuno, Samiel und Kilian vollkommen gewachſen, und die liebliche Henriette Reinwald, eine ſo gute Sängerin, daß ihr nach der Eunicke die Rolle des Aennchen übertragen wurde, erfaßte die kleine Parthie der Brautjungfer in ihrer Bedeutung und brachte ſie in dem ganzen, ihr immanenten jungfräulichen Reize, zur Geltung.

Der Blick auf dieß Perſonal vermehrte, nach den Vorſtudien, die unbefangen heitere und faſt ſorgloſe Stimmung, die Weber die ganze Zeit vor Aufführung des „Freiſchütz“ im unbewußten Empfinden der Strahlen von deſſen glücklichem Aſpecte erfüllte.

Stimmung des Publikums vor Aufführung des „Freiſchütz“.

Und in der That war er faſt allein der Heitere und Unbeſorgte im Kreiſe derer, die ihn liebten und ihm wohlwollten, und die, im Angeſicht der oben dargeſtellten Verhältniſſe und der gewaltigen Mittel der Gegner, Zweifel in Bezug auf den Erfolg der Oper nicht unterdrücken konnten. Mit einem lächelnden: „Wie Gott will! Es wird ſchon gehen!“ wies Weber alle bangen Zuflüſterungen von der Hand. —

Wenn etwas im Stande geweſen wäre, dieſe, wie durch höhere Influenz gehobene Seelenverfaſſung herabzuſtimmen, ſo wäre es, neben ſeinem, ſich faſt täglich ſteigernden Leiden an Bruſt und Hals, die, im Gegenſatze zu der ſeinigen, unglaublich tief deprimirte, pſychiſche Verfaſſung der, ſonſt gewöhnlich ihn erheiternden Caroline geweſen.

Die liebende Frau empfand mit faſt krankhafter Lebendigkeit die Bedeutung der bevorſtehenden Momente für Weber's Künſtlerleben und Künſtlerruhm.

Im Hin- und Herfluthen des großen geſellſchaftlichen Lebens, das ſie in Berlin, durch den Gegenſatz zu der ſtillen Dresdener Exiſtenz, doppelt aufregend umfing, entrollte ſich ihrer feinen Beobachtungsgabe, die, wenn es den geliebten Gatten galt, faſt zur Divination wurde, raſch und klar das Bild der Kräfte, welche auf gleicher Arena mit ihm ſtritten. Daß das Erſcheinen des „Freiſchütz“ mehr bedeutete als die erſte Aufführung einer Oper eines hoffnungsvollen Compo-

niſten, ſah ſie an der Allgemeinheit der Aufregung, die er in allen betheiligten Kreiſen, ja faſt in der ganzen Berliner gebildeten Bevölkerung erregte, an der Einſtimmigkeit, mit der jede Geſellſchaft, mochte ſie nun der glänzende Quartettzirkel Radziwill's, oder der geiſtvolle Thee im Beer'ſchen Hauſe, oder die Liedertafel Zelter's ſein, oder ſich um den traulichen Theetiſch bei Lichtenſtein, Lauska, Jordan oder Kiſting verſammeln, den Gatten, an deſſen Arme ſie ſchritt, in den Mittelpunkt des Intereſſes drängte. Die Stellung der Parteien, die „Olympia" und „Freiſchütz" als Loſung im Munde führten, wurde ihr bald geläufig, und vor ihrem herzumſchleierten Blicke vergrößerte ſich die Macht der Gegner in's Ungeheuerliche. Ueberall, wo ſie unter Menſchen erſchien, war ihr Ohr und Blick geſchärft, Complotte gegen den Erfolg des „Freiſchütz" zu entdecken, die Geſinnungen zu belauſchen, Freund und Feind kennen zu lernen. Der jubelvolle Empfang, der Weber in der „Liedertafel" und nach dem Singen ſeines „Turnierbanketts" wurde, konnte ſie nicht über Zelter's ſchroffes Fernhalten beruhigen, der vollſtändige Uebertritt E. T. A. Hoffmann's, der den Text zur „Olympia" bearbeitet hatte, in das feindliche Lager, erfüllte ſie mit Bekümmerniß, und das ſtolze, faſt unhöfliche Verhalten Spontini's, der Weber's ihm befliſſen gemachten Beſuch kaum erwiederte, ſchien ihr nur der Ausdruck vollſtändiger Siegesgewißheit zu ſein.

Die durch den Streit der Kunſtrichtungen erregte Aufregung der Gemüther ſtieg inzwiſchen in Berlin, getragen durch die Spannung auf die Eröffnung des neuen Schauſpielhauſes und genährt durch die abſolute Stille in allen Sphären des äußeren Völkerlebens, die den Anfang des zweiten Jahrzehnts dieſes Säculums kennzeichnet, auf eine Höhe und erreichte eine Ausdehnung, die für Zeiten höherer Entwickelung des politiſchen Sinns und der Theilnahme am öffentlichen Wohl kaum begreiflich erſcheinen mag. In der That hatten aber kaum die Nachrichten vom Bevorſtehen von Schlachten und Congreſſen von einer Europa umgeſtaltenden Bedeutung einige Jahre vorher die geſtähleren Gemüther in höhere Bewegung verſetzt, als jetzt der müde gewordene, unter dem Einfluſſe der Reaktion erſchlaffte Volksſinn durch die platten Notizen empfing, die durch Hintertreppen, Tänzerinnen-Boudoirs

und Capellmeiſter-Antichambres, über die Eigenſchaften der beiden ſtreitenden Opern und die Eröffnung des Theaters in's Publikum drangen. „Haben Sie einen Platz zu „Olympia“?“ „Der Triumphwagen der Milder hat 540 Thlr. gekoſtet!“ „34 Trompeter werden im großen Marſche blaſen!“ „Warum wird dieß oder jenes Stück nicht gegeben?“ „Die Proben zur „Olympia“ machen es unmöglich!“ Das war ungefähr der Inhalt von neunzig unter hundert Geſprächen im Centrum der Intelligenz Deutſchlands, vier Wochen vor Aufführung von Spontini's „Olympia“.

Aufführung der „Olympia“.

Am 14. Mai erſchien endlich die Weber gegenüberſtehende, glänzende Heeresmacht mit einem Pomp, der an des Xerxes zehntauſend Unſterbliche gemahnte, im Felde. Spontini's „Olympia“ wurde im großen Opernhauſe gegeben.

Vom 10. März an bis zum Tage der Aufführung, hatte Spontini, in 42 Proben, das Perſonal der Bühne und des Orcheſters bis zur Todesmüdigkeit angeſpannt, und bei ſeinem bedeutenden Direktionstalente und ſeiner Nichtbeachtung aller Rückſichten auf Oekonomie, in jeder Beziehung in dieſer, im Vergleich zu der in Paris auf die Einſtudirung der Oper in ihrer früheren Bearbeitung verwendeten Zeit von neun Monaten, kurzen Periode eine Vorſtellung des prächtigen Werks von hoher Vollkommenheit erzielt. Die Leiſtungen Bader's als Caſſander, Blume's als Antigonus, der Milder als Statira und der Schulz als Olympia ſtanden auf der Höhe dieſer Talente; die ſceniſchen Einrichtungen Beſchort's, die feenhaften Tänze Telle's und raſſelnden und blitzenden Waffenſpiele Hoguet's, das Schweben der Lamière, Veſtris, Lampere auf dem Hintergrunde der impoſanten, nach Schinkel's eignen Zeichnungen von Gerſt, Köhler und Gropius gemalten Decorationen, den Rieſenbau des Tempels zu Epheſus darſtellend, der Glanz der Beleuchtung, der Coſtüme und Waffen, der Töneſturm, der aus dem faſt verdoppelten Orcheſter die Prachtbilder überfluthete, hatte zuſammen ein Ganzes von überwältigender Größe gebildet, dem ein mächtiger Erfolg nicht fehlen konnte. Es ſchien, als könne der Beifall nicht höher ſteigen, als der war, welcher jedem Muſikſtücke gezollt wurde. Dem unter einem Regen von Kränzen und Gedichten

gerufenen Componiſten wurde es hoch und jubelnd angerechnet, daß er dem deutſchen Publikum für dieſe Huldigung in deutſcher Sprache die Worte: „Dank von ganzem Herzen!“ geſtammelt hatte. Der Triumph des alten Meiſters der italieniſchen Oper ſchien entſchieden.

Weber ſchreibt am 20. Mai an Könneritz:

„ꝛc. Ew. Hochwohlgeboren Erlaubniß gemäß, gebe ich mir die Ehre, Denenſelben hiermit einige Nachrichten über meinen Aufenthalt in Berlin mitzutheilen, und zuvörderſt den Auftrag Mdmll. Franz betreffend zu berühren. Mdmll. Franz hat ſich in Mdm. Unzelmann verwandelt, und ſieht ihrer baldigen Niederkunft entgegen, ſie betritt daher jetzt die Bühne nicht, und ich kann nur nachſagen, was ich von Kunſtfreunden über ſie gehört habe. Dieß iſt aber nicht in ſo hohem Grade erfreulich, als, daß ſie für die Dresdner Bühne wünſchenswerth ſein könnte. Auch giebt ihr ihre Verheirathung wohl überhaupt ſchon eine ganz andere Stellung.

„Meine Eile hierher, um der erſten Vorſtellung der Oper „Olympia“ von Spontini beizuwohnen, hätte ganz füglich unterbleiben können. Den 4. wo ich hier eintraf, und die Aufführung beſtimmt war, hatten noch nicht einmal die Generalproben begonnen, und der Componiſt noch nicht die Ouvertüre vollendet. Erſt den 14. fand die coloſſale Vorſtellung ſtatt. Wie höchſt verdrießlich mir dieſe Verzögerung iſt, kann ich nicht genug ausdrücken. Alle Kräfte waren zu dieſer Oper ſo im höchſten Grade in Anſpruch genommen, daß ich an keine anderen Proben denken konnte. Dazu kamen Geſtern und Vorgeſtern 2 Vorſtellungen in Potsdam, auf Sr. Majeſtät Befehl im neuen Palais für den Hof und das Offizier-Corps durch die Revue veranlaßt. Morgen kann ich alſo erſt anfangen thätig zu ſein. Das Haus wird den 26. huj. mit einem Prolog von Göthe, Iphigenie, und einem Ballet von Erfindung des Prinzen Karl, die Roſenfee, eröffnet, dann wieder wahrſcheinlich ſo lange geſchloſſen bleiben, bis meine Oper in Scene gehen kann, welches ſchwerlich vor dem 10. oder 12. Juni möglich iſt. Da ich natürlich die Badekur meiner armen Frau, die hier beſonders ſehr leidend iſt, nicht verkürzen kann, durch dieſe Umſtände aber 14 Tage verliere, ſo finde ich es natürlich meiner

Pflicht gemäß, meine Rückreise vom Alexisbade direct nach Dresden zu machen und den Besuch von Gotha, Weimar und Jena verloren zu geben.

„Olympia" ist eine Pracht-Vorstellung, wie sie wohl nirgends schöner zu sehen sein kann. Sie soll über 20,000 Thaler kosten. Die 38 Trompeter auf dem Theater erhielten allein gegen 500 Thlr. für Proben und die 1. Aufführung. Auch soll Herr Spontini an Decorationen für beinahe 2000 Thlr. verworfen haben, als ihm nicht wohlgefällig ꝛc. Die Massen der Chöre, des verstärkten Orchesters, der Tänzer und Statisterie sind unglaublich. Se. Majestät der König nehmen so großen Antheil daran, daß Sie allen Hauptproben beiwohnten, und auch in der Aufführung in den Zwischen-Acten auf das Theater kamen.

„Außerdem haben mich die Vorstellungen der „Preciosa" und „Cosi fan tutte" sehr erfreut. Beide sind sehr gelungen, und beweisen wie viele schöne Kunstmittel der hiesigen Bühne zu Gebote stehen. Preciosa war zum 9. Mal bei sehr vollem Hause, es ist auch ein ungemein Wirkungsreiches Theaterspiel. Erlauben ꝛc."

Der gewaltige Erfolg war nicht nachhaltig. Das unläugbar vorhandene Verdienst erhielt seine Würdigung, aber die Betäubung wich. Schon die dritte Vorstellung der „Olympia" fand nicht allein eine fast kühle Aufnahme, sondern zeigte auch schon leere Plätze im Auditorium, obgleich fast die gesammte Berliner Kritik in vollen Tönen die Herrlichkeit des Werkes fortverkündete. Das Publikum schied sich von der Partei, die keine Stürme mehr erregen konnte.

Dieß machte die deutsche Partei das Haupt wieder um so zuversichtlicher erheben, je tiefer sie der erste Eindruck der „Olympia" entmuthigt hatte.

Concert von Blume u. Tausch.

Weber erschien zu jener Zeit dem Berliner Publikum zum ersten Male in einem Concert, das seine Freunde, der Sänger Blume und der Clarinettist Tausch am 13. Mai Vormittags im Concertsaale des neuen Schauspielhauses veranstalteten. Es war dieß Concert das erste, welches bei Tageslicht in dem neuen, glänzenden Locale, das dießmal auch der Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit und der Magnet des Besuchs bei diesem Concert war, veranstaltet wurde. Er spielte hier

mit Tausch seine Variationen für Piano und Clarinette, ohne indeß für die Aufmerksamkeit des etwas zerstreuten Publikums besonders prägnant in den Vordergrund getreten zu sein, da weder sein Notizbuch, noch die Kritik von großem gespendeten Beifalle sprechen.

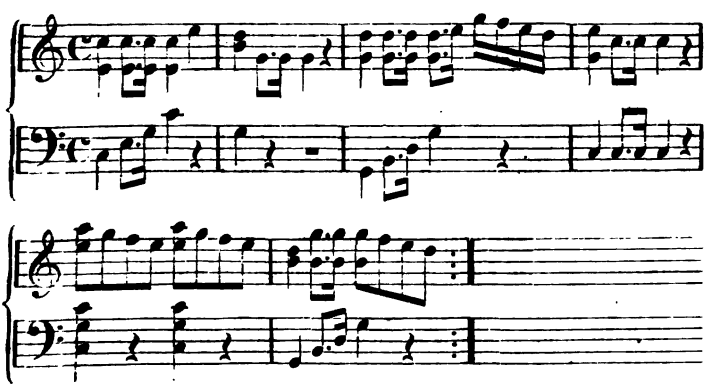
Am 21. Mai konnte Weber endlich die Proben zum „Freischütz", mit einer Prüfung der von Laidel einstudirten Chöre, beginnen, bei deren zweiter, einer Quartettprobe, ihn sein geliebter Schüler Benedikt überraschte. Weber und seine Gattin empfingen den trefflichen jungen Mann wie einen Sohn. Letztere fühlte sich ruhiger, ihn fortwährend in Weber's Nähe wissend. Mit leuchtenden Augen erzählte sie ihm, mit welchem rastlosen Eifer, welcher Liebe die Künstler sich dem Werke widmeten und setzte hinzu: „Was mich staunen aber die größte Freude macht, ist, daß Weber sich wohl und glücklich fühlt."

Das Einstudiren des „Freischütz".

Die Chöre gingen schon vortrefflich.

Der Jubel war groß, als Weber bei dem Schützenkönigsmarsche*)

*) Es mag hier nicht unbemerkt bleiben, daß Weber dieses köstliche Musikstück einem uralten, erztrivialen Marsche nachgebildet hat, den man noch jetzt in Böhmen hie und da erklingen hört, und dessen er sich, von Prag her, wahrscheinlich entsann. Dieser lautet:



Der geistvolle Ambros sagt sehr richtig: „Man schätzt den Scherz im Freischütz erst recht, wenn man das Original kennt." D. Verf.

Henning oder Seidler, die bei der ersten Violine saßen, das Instrument wegnahm und anfing selbst zu stimmen. Die drei Quinten sollten so recht frech und unverschämt klingen! Wie hier, so erkannte man in allen folgenden Musikstücken den belebenden Hauch der Originalität, oft befremdet, aber endlich immer freudig an. Nach seiner Weise wußte Weber bald mit mildem Ernste, bald mit Ironie auch hier die Künstler zu fesseln und straff zu leiten. Die Neigung zu ihm, der Enthusiasmus für das Werk, dessen deutsche echte Schönheit immer deutlicher wurde, steigerte sich mit jeder Probe. Während derselben scheint Weber hie und da noch eine Aenderung zweckmäßig vorgekommen zu sein, denn, allem Vermuthen nach, hat das letzte Finale die Form, die es jetzt hat, erst nach den ersten Proben in Berlin erhalten, auch dürfte er am Entreakte nach der Wolfsschlucht Wesentliches modificirt haben. Weber's Thätigkeit steigerte sich während der Proben in's Unglaubliche. Diese begannen meist um 10 Uhr und währten bis 1 und 2 Uhr; eine Stunde war täglich Clavier-Exercitien gewidmet; an dem schon in Hosterwitz begonnenen schönen Concertstück (F moll) wurde fleißig gearbeitet. Besuche kamen und gingen und wurden erwiedert. Der Nachmittag gehörte den Freunden, der Abend dem Studium des Theaters, der Bewunderung für die, alle Welt fascinirenden Schauspielerinnen Neumann und Stich, der frühe Morgen der reichen Correspondenz, den Conferenzen mit Malern, Costümiers, Maschinisten, selbst Brühl suchte ihn oft schon um 7 Uhr Morgens auf. Die Nacht aber fand ihn dann und wann auch bei Lutter und Wegner mit Duport, Devrient und Hoffmann, wo letzterer, im Lichte der Flamme des entzündeten, glühenden Punsches, mit Devrient um die Wette Teufelsfratzen schnitt und Höllenkomödie mit stummen, entsetzlichen Gesichtern aufführte, bis den andern die Haut grauste und sie den Spuk mit einer Verwünschung und Anzünden der Lichter bannten! —

Auf den nach einer Orchesterprobe mit Benedikt unter den Linden promenirenden Weber sprang plötzlich ein reizender, zwölfjähriger Knabe mit glänzenden Augen und wallenden Locken zu, dem er mit den Worten: „Da ist Felix Mendelsohn!“ die Hand freundlich

entgegenſtreckte. Der Knabe begleitete die Beiden und als ſie ſchieden, zog er Benedikt mit in ſein älterliches Haus, wo er ihn ſeiner Mutter vorſtellte: „Mutter, da iſt Benedikt, ein Schüler von Weber, der uns aus ſeiner Oper ſpielen kann!“ Und nun mußte Benedikt am Clavier davon ausplaudern, was er wußte. Einige Tage darauf ſpielte ihm Felix alles Vorgetragene wieder vor und bezeichnete die Inſtrumentationseffekte faſt genau, wie ſie wirklich waren, als habe er ſie ſelbſt erfunden.

Die Proben folgten nun raſch auf einander. Im Ganzen hat Weber vom „Freiſchütz“ ſechzehn Proben machen laſſen. Eine Leſeprobe, drei Chorproben, fünf Quartettproben, zwei Setzproben, eine beſondere Probe der Wolfsſchlucht allein und vier Generalproben, von denen zwei ganz vollſtändige Aufführungen waren, wo er vollſtändiges Coſtüm, vollſtändige Decoration mit allem Spuk, ſtrenges Zeithalten und vor Allem vollſtändiges Singen der Sänger verlangte.

Einer ſolchen wohnte der Regiſſeur Hellwig aus Dresden an, der ihn, zu ſeiner Freude, um die Aufführung zu ſtudiren, in Berlin überraſcht hatte.

Er ſchreibt am 10. Juni an Könneritz:

„ꝛc. Mit innigem Danke erkenne ich die freundliche Güte, mit der Sie verehrter Herr Geheim-Rath die Dauer meines weiteren Ausbleibens mir ſelbſt überlaſſen, ich fühle mich dadurch doppelt verpflichtet, weder Ihre Güte mißbrauchen noch die Achtung, die ich meinen Dienſt-Verhältniſſen überhaupt ſchuldig bin, aus den Augen ſetzen zu dürfen. Meine Oper kann erſt den 16. in Scene gehen. Die Direction der erſten 3 Vorſtellungen und ein zu gebendes Concert, laſſen mich erſt zu Ende dieſes Monats meinen Berliner Aufenthalt als geendigt anſehen. Ich werde daher von hier aus gerade nach Dresden zurückkehren.

„Es wäre Unrecht, wenn ich nicht geſtehen wollte, daß es mir ſchmerzlich iſt, meiner Frau die Badekur verſagen zu müſſen, der mir ſelbſt ſo nothwendigen Erholung nicht zu gedenken. Aber ich fühle, daß durch die Abweſenheit des Kgl. Kapellmeiſters Herrn Morlacchi, meine Anweſenheit nöthiger ſein wird, als Ew. Hochwohlgeboren Güte mir ſagen wollte.

„Freund Hellwig hat mich gestern ungemein freudig überrascht. Er bekam aber keinen geringen Schrecken, als er hörte, daß der Freischütz erst den 16. sein könne, da er den 18. in Pillnitz zu spielen habe. Es wäre doch höchst traurig, wenn er die Reise vergeblich gemacht haben sollte; und ich bin es von Ew. Hochwohlgeboren Nachsicht und der Gnade des Allerhöchsten Hofes überzeugt, daß eine kleine Veränderung des Repertoires dießmal erlaubt sein wird. Er war ganz entzückt von der inneren Einrichtung des neuen Theaters, und wünscht sehr, daß Hochdieselben ihm Lißmann noch hierher schicken könnten, um das Brauchbarste bei dem Dresdner Baue auch zu benutzen. Er wollte noch gestern an Ew. Hochwohlgeboren über diese Punkte schreiben, ich will aber nicht dafür stehen, daß er es gethan hat, und wollte daher lieber hier gleich selbst Ihnen davon sprechen. Eine gütige Antwort mit umgehender Post, könnte wohl noch zu rechter Zeit eintreffen.

„Ich habe hier von Cassel aus Eröffnungen erhalten, die den Wunsch aussprachen, mir die Direction der dortigen Oper zu übertragen. — — —

„In künstlerischer Hinsicht ist nichts Neues hier. Herr Meyer aus Karlsruhe giebt Gastrollen ohne Beifall. Mittwoch ist die 5. und vor der Hand letzte Vorstellung der Olympia, da Madame Milder dann eine Kunstreise antritt.

„Möge es mir gelingen das Vertrauen, das Sie mir so ungemein erfreulich in Ihrem gütigen Schreiben aussprechen, ganz zu rechtfertigen. Der beste Wille dazu belebt mich gewiß, und somit belebt mich auch die Hoffnung, mein Ziel in Ihrer Zufriedenheit zu erreichen. ꝛc."

Diesem Briefe fügte der Regisseur Hellwig einen zweiten bei, in dem er den Herrn von Könneritz dringend bat, den Maschinisten Lißmann so schnell als möglich nach Berlin zu senden, daß er die Maschinerie zum „Freischütz" dort studire, ja selbst die Paar Thaler Kosten für Extrapost nicht anzusehen, damit dieser einige Tage mehr für dieß Studium gewinne.

Am 26. Mai war das neue Schinkel'sche Schauspielhaus mit einem Prologe von Göthe, dessen „Iphigenie" und in unglaublich geschmackloser, aber durch die Liebhaberei des Königs gebotener Aufeinanderfolge, einem allerdings sehr hübschen Ballette, „die Rosenfee", von der Erfindung des Prinzen von Mecklenburg, eröffnet, dann aber, nach Aufführung von Iffland's „Jägern", Schröder's „Unglücklicher Ehe", einigen kleinen Stücken von Kotzebue, Ziegler's „Hausdoctor" und mehrfacher Wiederholung des Prologs, am 8. Juni, zur Vervollständigung einiger Theile des Bühnenmechanismus, wieder geschlossen worden. Am 12. Juni war Alles vollendet und der „Freischütz" völlig zur Aufführung fertig, als Brühl den Befehl empfing, am 13. und 15. „Olympia" aufführen zu lassen, da der König dem Fürsten von Anhalt-Pleß und dem Herzoge von Cumberland, seinen Gästen, diese Prachtvorstellung zu zeigen beabsichtige. Eröffnung des Schauspielhauses.

Der „Freischütz" wurde daher auf den 18. verschoben. Weber sah darin ein gutes Omen. War dieß doch der Tag der Schlacht bei Belle-Alliance und stand er doch auch gewaffnet, das Welsche zu bekämpfen!

Er benutzte die Zeit, noch zwei Generalproben am 14. und 17. einzuschieben, von denen die letztere volle fünf Stunden währte.

Das Gleichgewicht von Weber's Seelenzustand vor der Aufführung des „Freischützen" war erstaunenswerth. Seine Freunde sahen es mit Verwunderung. Das stärkste Zeugniß für die ungestörte Ruhe seiner Geisteskräfte giebt es wohl, daß er am Morgen des 18. Juni, am selben Tage, wo die große Entscheidung stattfinden sollte, zwei Stunden lang, nach seiner Weise still am Schreibtisch sitzend, componirte und das große Concertstück aus F moll vollendete! — Er brachte die noch fast nassen Notenblätter heiter der, eben von einem Unwohlsein genesenen Caroline, bei der sich Benedikt befand, setzte sich an's Clavier und spielte den Beiden das Concertstück von Anfang bis zu Ende mit großem Feuer vor, indem er den Vortrag mit lauter Stimme in folgenden Worten commentirte: Concertstück F moll am Tage der ersten Aufführung des „Freischütz" vollendet.

„Die Burgfrau sitzt auf dem Söller. — Sie schaut wehmüthig in die weite Ferne hinaus. — Der Ritter ist seit Jahren im heiligen Programm zum Concertstück aus F moll.

Lande. — Wird ſie ihn wiederſehen? — Viele blutige Schlachten ſind geſchlagen. — Keine Botſchaft von ihm, der ihr Alles iſt. — Vergebens ihr Flehen zu Gott, vergebens ihre Sehnſucht nach dem hohen Herrn. — Endlich ergreift ſie ein entſetzliches Geſicht. — Er liegt auf dem Schlachtfelde — verlaſſen von den Seinen — das Herzblut aus der Wunde rinnend. — Ach könnte ich ihm zur Seite ſein — und wenigſtens mit ihm ſterben! — Sie ſinkt bewußtlos und erſchöpft hin. — Horch! was klingt dort in der Ferne?! — Was glänzt dort am Walde im Sonnenſchein? — Was kommt näher und näher? — Die ſtattlichen Ritter und Knappen alle mit dem Kreuzeszeichen — und wehende Fahnen — und Volksjubel — und dort — er iſt's! — und nun in ſeine Arme ſtürzend. — Welch ein Wogen der Liebe — welch endloſes unbeſchreibliches Glück. — Wie rauſcht und weht es mit Wonne aus den Zweigen und Wellen — mit tauſend Stimmen den Triumph treuer Minne verkündigend. — "*)

Den Beiden iſt die Stunde, wo ſie der Meiſter in's Innerſte ſeines Schaffens blicken ließ, unvergeßlich geblieben. Weber aber hat die Wortbilder zu ſeinem Tonmalen nicht als „Programm" zum Concertſtück F moll drucken laſſen, ſondern ſie nur mit freundlichem Kopfnicken beſtätigt, als Benedikt ihm das zeigte, was er aus der Erinnerung am ſelben Morgen noch niedergeſchrieben.

Erſte Aufführung des „Freiſchütz" 18. Juni 1821.

Vier Stunden vor Eröffnung des Schauſpielhauſes belagerte eine compakte Maſſe deſſen unglaublich unpraktiſch angelegte Eingänge. Nur den vortrefflichen Maßnahmen der Polizei war es zu danken, daß bei dem fürchterlichen Drang und Kampf nach Eröffnung der Pforten nur Kleider verletzt wurden und blos kleine Quetſchungen vorkamen. Das Parterre füllte, dicht gedrängt, Kopf an Kopf, die jugendliche Intelligenz, das patriotiſche Feuer, die erklärte Oppoſition gegen das Ausländiſche: Studenten, junge Gelehrte, Künſtler, Beamte, Gewerbtreibende, die vor acht Jahren in Waffen geholfen hatten, den Franzmann zu verjagen. Unter Carolinen's Loge ſtand Benedikt, die lange ſchmächtige Geſtalt Heinrich Heine's, der in ſeiner ſarkaſtiſchen Weiſe

*) Dieß Concertſtück iſt nach einem ſchon im Jahre 1815 entworfenen Plane gearbeitet. Siehe darüber Bd. I. p. 479, Brief an Rochlitz. D. Verf.

ſagte: „Er wolle es ſich einmal gefallen laſſen, „kindiſche“ Verſe für Byron's „Childe Harold“ einzutauſchen“ (mit dem er ſich gerade beſchäftigte), und ein kleiner, kräftiger Student mit gewaltiger Lunge und knallenden Händen. Die Haute-Volée und die Autoritäten der literariſchen, muſikaliſchen und gelehrten Kreiſe Berlins füllten Sperrſitze und Logen. Man ſah wenig hohe Beamte, faſt gar keine Uniformen. Nach und nach füllte ſich das Orcheſter — die Muſiker begannen zu ſtimmen — das Brauſen der in dem übervollen Hauſe unbequem in glühender Hitze eingekeilten Maſſe, nahm mehr und mehr zu — da erſchallte plötzlich Beifallklatſchen im Orcheſter — Weber war eingetreten — und das ganze volle Haus mit tauſend, tauſend Händen nahm das ſchwache Signal im Orcheſter wie ein donnerndes Echo auf. Drei Mal mußte Weber den Taktſtock ſinken laſſen und ſich verneigen, ehe er das Zeichen zum Anfange geben konnte. Auf den ſtürmiſchen Empfang folgte die feierlichſte Ruhe. Und nun entwickelte ſich das zauberiſche Tongemälde der Ouverture in ſeiner ganzen unwiderſtehlich fortreißenden Fülle — der Eindruck war magiſch — und als nach den dumpfen, unheimlichen Paukenſchlägen — zuletzt der gewaltige C dur-Akkord und dann der lodernde, jubelnde Schluß folgte — da brach ein ſolcher Sturm des Beifalls, ein ſolch ungeſtümes „Da capo“-Rufen los, daß dem Verlangen des Publikums Folge geleiſtet und das Ganze, mit wo möglich geſteigertem Enthuſiasmus, wiederholt werden mußte. Die 1. Scene, von Beſchort überaus reizend gruppirt und voll Feuer und Leben dargeſtellt, machte einen außerordentlichen Effekt — aber Kilian's Arie und der Spott-Chor, obwohl mit merkwürdigem Verſtändniß geſungen, wurden nicht gleich vollſtändig in ihren muſikaliſchen Gewagtheiten erfaßt und nicht ſo günſtig aufgenommen, als in dem darauf folgenden Terzett die Stelle: „O laß Hoffnung dich beleben und vertraue dem Geſchick“, die theils durch den vortrefflichen Vortrag des Chors, theils durch die Erinnerung an die Ouverture, die Herzen wunderbar ergriff und ſtürmiſchen Applaus erregte. — „Nun laſſet die Hörner erſchallen“ und der ſo tief originell verklingende Walzer war vorüber. Die Scene verdüſterte ſich und die Aufmerkſamkeit des Publikums war bei der Scene des Max:

„Nein, länger trag ich nicht die Qualen“ auf ſo hohen Grad geſteigert, daß das ſchöne Arioſo: „Durch die Wälder, durch die Auen“, trotz Stümer's echt künſtleriſchem und doch ſo einfachem Vortrage, in der allgemeinen Spannung faſt ſpurlos vorüberging. Bei dem unerwarteten Eintritte Samiel's wehte es wie ein Schauer durch das tiefbewegte Haus, und nur der Lichtblick des: „Jetzt iſt wohl ihr Fenſter offen“ verwiſchte in Etwas den unheimlichen Eindruck der Erſcheinung, der im letzten Allegro noch erhöht wiederkehrte. Rauſchender Beifall krönte den Schluß der Arie. Kaspar's Trinklied — ſo ganz den gewöhnlichen Formen entgegen concipirt — wurde nicht verſtanden, und Blume wollte in ſeiner Scene nicht recht mit der Stimme heraus — kurz der Vorhang fiel mit einem anticlimax, der Beifall war lau und der lange Zwiſchenakt gab Veranlaſſung zu überaus lebhaften, ja ſogar ſtürmiſchen Diskuſſionen. Die Spontinianer in Maſſe rieben ſich die Hände und fragten ſpöttiſch: „Iſt das die Muſik die „Veſtalin“, „Cortez“ und Olympia“ vergeſſen machen ſoll? Welchen Lärm um ein einfaches Singſpiel, ja faſt nur Melodram?!“ „Was bedeutet eine Viertelſtunde langes Geſpräch und langweilige Erzählungen in einer Oper?“ „Wie monoton iſt ſo ein langer Akt ohne weibliche Stimme!“ — Das Haus brauſte von ſtreitenden Lauten. Während des Tumults war der Meiſter wieder auf ſeinen Platz zurückgekehrt. — Der Vorhang ging auf und eine Salve von Beifall begrüßte die leuchtenden, lieblichen Geſtalten von Agathe und Aennchen (Seidler und Eunicke), die nach dem dunkeln Lokalton des erſten Akts wie löſende Lichterſcheinungen hervortraten. Die Oper von Jugend auf gewöhnt, empfinden wir dieſe Eindrücke kaum mehr! — Das zauberiſche Duett, ſo neu in Form und Behandlung — und noch entſchiedener Aennchen's friſche Ariette: „Kommt ein ſchlanker Burſch gegangen“, erhielten die Zuſtimmung des ganzen Hauſes. Aber der Glanzpunkt der erſten Vorſtellung war unſtreitig der Seidler große Scene: „Wie nahte mir der Schlummer“. — Hier verſchwand alle Oppoſition — überraſcht, hingeriſſen folgten die eifrigſten Gegner Weber's dem allgemeinen unwiderſtehlichen Strome. Orcheſter, Parterre, Logen, Gallerie fühlten den Duft der ſchönen Nacht, beteten „leiſe, leiſe“ in

todtenstillem Schweigen andächtig mit, hörten das Rauschen der Bäume — sahen Max mit dem Blumenstrauße nahen und mit Agathe's Jubel wallten dem Schöpfer dieses Zauberwerkes Herzen, Hände und Seelen in Jauchzen, Klatschen, Rufen ohne Ende entgegen! — Von diesem Augenblicke an war der Erfolg der Oper entschieden. — Das Terzett fand die aufmerksamsten und dankbarsten Zuhörer. Die Wolfsschlucht mit ihrem abentheuerlichen Zubehör, ihren noch nie dagewesenen Instrumental-Effekten und den so recht aus dem Geiste des Meisters geschaffenen, mächtig wirkenden Dekorationen beschloß den zweiten Akt wahrhaft triumphirend. Der kräftige Student unter Carolinen's Loge nahm die Mütze zwischen den Knieen vor, mit denen er sie, um die Hände frei zu haben, gehalten hatte, und sagte in die brennenden Handflächen blasend: Das ist ja ein Teufelskerl, der kleine Weber. Das hält sauer, ihm zu zeigen, wie gut ers gemacht hat! — War das Getümmel nach dem ersten Akte schon groß gewesen, so wurde es jetzt überwältigend; aber welch anderen Charakter hatten die Ausrufe! Die italienische Partei war verstummt. Wundervoll, herrlich — zart und kräftig — eben so neu wie schön — vortrefflich — kühn aber treffend — tönte es jetzt von allen Seiten. Der Meister aber war zu Carolinen und Lichtensteins in die Loge geschlichen, und saß da in einer dunkeln Ecke, die Hand der vor Seligkeit still weinenden Gattin in der seinen. — Nach dem Entreakte, mit Frische und Energie vom Orchester vorgetragen, wurde Agathe's Gebet, welches sich mehr der ältern Cavatinenform nähert, so wie Aennchen's „kreideweiße Nase" mit der obligaten Viola und dem halb tändelnden, halb zärtlichen Allegro, von der Eunicke bestrickend gesungen, sehr günstig aufgenommen. Das Volkslied: „Wir winden dir den Jungfernkranz", so durch und durch im besten Sinne des Worts populär und deutsch empfunden und componirt, mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt werden, obwohl die Reinwald, seltsam befangen, es mit zitternder Stimme sang. Der „Jägerchor", obgleich donnernd applaudirt, wurde, seltsamer Weise, doch erst nach der achten oder zehnten Vorstellung, dem Publikum ganz eingehend. Seine Melodie war eine der wenigen aus dem Freischützen, die nicht gleich auf den Straßen

gesungen wurden. Fürst Ottokar (Rebenstein) gab das Zeichen zum Schusse auf die Taube, und das herrliche Finale — zwar mit einer Tendenz zur Verkühlung, die seine, im Verhältniß zum Sturmesgang der andern Theile der Oper etwas zögernde Länge, erzeugte — brachte die Oper in glorreicher Weise zu Ende! —

Der Vorhang rauschte herab, aber Niemand verließ das Haus, das donnernder Applaus und tausendstimmiges Rufen nach dem Meister erfüllte. Endlich erschien er, Mad. Seidler und Fräul. Eunicke an der Hand führend. Kränze, Jubelrufe, Lieder und Gedichte flogen ihm entgegen! — —

Der Erfolg war ein ungeheurer und beispielloser! Kritiker, Künstler, Dilettanten und Musikfreunde waren wie berauscht zum ersten Male, für den Abend wenigstens, einstimmig voll Lob, Entzücken und Freude. Das Auditorium brauste auseinander, laut das neue Wunder verkündigend. — —

Der einzige, aber bittere Gifttropfen, der Weber in den Wonnebecher dieses Abends fiel, hatte die Gestalt eines der Gedichtblättchen, die im Augenblicke, wo er vor dem Publikum erschien, in Profusion auf Bühne und Auditorium gestreut wurden.

Wir kommen gleich darauf zurück.

Fest nach Aufführung des „Freischütz".

Der festlich erleuchtete Jagor'sche Saal vereinigte nach der Oper eine kleine auserwählte Gesellschaft, die „den Meister feiern" wollte. Die bei der Oper betheiligten Künstler, die Beer'sche Familie, Lichtenstein, der Regisseur Hellwig aus Dresden (der Mitternachts dahin zurückreiste und die erste Kunde des Triumphes brachte), das Pius Wolff'sche Paar, Benedikt, Rellstab, Gubitz und auch E. T. A. Hoffmann waren zugegen. Jubelvolle Heiterkeit, feiernde Liebe für Weber bewegte den Kreis. Bei dem Souper schrieb Gubitz das nachstehende artige Impromptu nieder.

Wir, an Maria v. Weber.

Impromptu.

Ei, du immer wackrer Schütze,
Hast den neuen Schuß gethan,

Und der Preis ist feste Stütze
Auf der schwanken Künstlerbahn.
Denn kein Freischuß ist's geworden,
Nicht ein Knall ins Blau hinein,
Um die edle Kunst zu morden:
Künstlers Ziel muß sicher sein.

„Sechse treffen, sieben äffen!"
Doch du lachst der bösen Zahl,
Du fehlst nicht, wie Hinz und Steffen,
Richtig trifft du jedes Mal!
Und du treibest nicht pedantisch
Mit dem eitlen Namen Scherz,
Sei's heroisch, sei's romantisch,
Hier gilt's Eines nur: das Herz.

Ringend mit dem eignen Zweifel,
Wirfst du nieder krit'schen Spott,
Niegends fasset dich der Teufel,
Denn ihm wehrt dein inn'rer Gott.
Hätt' auch Groll, das Mode-Laster,
Schon die Federn eingetunkt,
Lust ist's, bringen Kritikaster
Zornig manchen Contra-Punkt.

Des Apollo Beistand sicher
Feierst du auch en avance —
So wie einst der alte Blücher —
Heut den Tag von Bell' Alliance.
Und so laß dich nimmer äffen,
Nie sei dir der Muth geraubt,
Kannst du öfter sie noch treffen
Sinkt der Lorbeer dir auf's Haupt.

Während er es vorlas, war E. T. A. Hoffmann unbegreiflicher Weise zwischen Carolinen und Wilhelm Beer's schöner Gattin unter dem Tische versunken und im Augenblicke, als Gubitz schloß, tauchte er mit Teufelsmiene hinter Weber mit einem ungeheuren Lorbeerkranze auf, setzte ihm denselben auf's Haupt, und rief, den Eindruck mit greller Differenz störend: „Ist er nicht herrlich wie Tasso?" Seine, in den freudig erhebendsten Momenten mit lauter Stimme zum Besten

gegebenen Witze über den „Takt des Blinzelns der Eule", „das Stralower-Fischzug-Feuerwerk", „die feurige Droschke", „den aus den Wolken gefallenen Eremiten", „den Bierbrauer Bauer-Kuno" gingen wie kühler Zugwind durch die hochgemuthete Stimmung und wirkten endlich so erschütternd auf Carolinen's gespannte Lebensgeister, die der Vorfall im Theater mit den ausgestreuten Gedichten schon auf's Schmerzlichste erschüttert hatte, daß sie in Thränen ausbrach und der Kreis sich weniger beglückt trennte, als er gekommen war.

Weber schrieb nur die Worte in sein Tagebuch:

„Abends als erste Oper im neuen Schauspielhause: „Der Freischütz" wurde mit dem unglaublichsten Enthusiasmus aufgenommen. Ouverture und Volkslied da capo verlangt, überhaupt von 17 Musikstücken 14 lärmend applaudirt. alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe; ich wurde heraus gerufen und nahm Mad. Seidler und Mlle. Eunicke mit heraus, da ich der andern nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze flogen. Soli deo gloria."

Am dritten Morgen schrieb er zunächst an Friedrich Kind:

Mein vielgeliebter Freund und Mitwater!

Victoria können wir schießen. Der Freischütz hat in's Schwarze getroffen. Hoffentlich hat Freund Hellwig, als Augenzeuge, ihnen schon besser berichtet, als ich es kann, dessen Zeit ganz und gar gestohlen wird. Auch werde ich ja bald mündlich Alles vollständig thun können. Die gestrige zweite Vorstellung ging eben so trefflich wie die erste, und der Enthusiasmus war abermals groß; zu morgen, der dritten, ist schon kein Billet mehr zu haben. Kein Mensch erinnert sich, eine Oper so aufgenommen gesehen zu haben, und nach der Olympia, da Alles gethan wurde, ist es wirklich der vollständigste Triumph, den man erleben kann. Sie glauben aber auch nicht, welches Interesse das Ganze einflößt, und wie vortrefflich alle Theile spielten und sangen. Was hätte ich darum gegeben, wenn Sie zugegen gewesen wären.

Manche Scenen wirkten bei weitem mehr, als ich geglaubt, z. B. der Abgang der Brautjungfern. Ouverture und dieſes Volkslied wurden da Capo verlangt; ich wollte aber den Gang der Handlung nicht unterbrechen laſſen. Die öffentlichen Blätter werden nun wohl losbrechen. Das erſte heute lege ich Ihnen hoffentlich hier bei; die übrigen aber werde ich wohl ſelbſt mitbringen, da ich Montag den 25ſten mein Concert zu geben gedenke und den 1ſten Julius in Dresden wieder eintreffen will. Das üble Wetter wird Sie wohl abhalten, früher nach Teplitz zu reiſen, damit ich ſie noch in Dresden ſehe und Ihnen erzählen kann; denn beſchreiben läßt ſich wahrhaftig ſo etwas gar nicht. Auch bin ich ſo voll, daß ich gar nichts zu ſchreiben weiß. Welchen Dank, mein theurer Kind, bin ich Ihnen für dieſe herrliche Dichtung ſchuldig; zu welcher Mannichfaltigkeit gaben Sie mir Anlaß, und wie freudig konnte ſich meine Seele über Ihre herrlichen, tief empfundenen Verſe ergießen. Ich umarme Sie wahrhaft gerührt in Gedanken und bringe Ihnen einen der ſchönen Kränze mit, deren Empfang ich nur Ihrer Muſe verdanke, und den Sie zu den früher ſchon in ſo großer Zahl errungenen hängen müſſen.

„Gubitz, Wolf ꝛc. nehmen ſich ſehr herzlich; auf Hoffmann bin ich noch begierig; man will mich immer vor ihm warnen, ich habe aber guten Glauben, ſo lange ich kann.

„Nun ein freudiges Lebewohl für heute; ich will noch an Schmiedel und Roth ein paar Zeilen ſchreiben. Habeat sibi. Gott laſſe es Ihnen wohl gehen, und behalten Sie lieb, wie Sie unendlich hochverehrend liebt, Ihren

Berlin, Weber.

den 21. Junius 1821.“

Ein zweites Geſchäft Weber's aber war, daß er dem oben erwähnten Gedichte, das ſo herben Wermuth in ſeine Freude geträufelt und Carolinen ſo ſchmerzlich bewegt hatte, ein ernſtes öffentliches Wort widmete. Das Gedicht lautete:

Das Hurrah jauchzet, die Büchſe knallt,
Willkommen du Freiſchütz im duftenden Wald!
Wir winden zum Kranze das grünende Reis
Und reichen dir freudig den rühmlichen Preis.
Du fangeſt uns Lützow's verwegene Jagd,
Da haben wir immer nach dir gefragt.
Willkommen, Willkommen in unſerem Hain,
Du ſollſt uns der trefflichſte Jäger ſein!
So laß dir's gefallen in unſerm Revier,
Hier bleiben, ſo rufen, ſo bitten wir.
Und wenn es auch keinem Elephanten gilt,
Du jagſt wohl nach anderem, edleren Wild!

Hier hatte wieder, wie ſo oft in Weber's Leben, ein wohlmeinender Freund ihm einen böſen Dienſt geleiſtet. Die Anſpielung auf Spontini's „Olympia" mit ihrem Elephanten, im vorletzten Verſe, war plump und mußte im Augenblicke, wo der Neid über Weber's Triumph ſchon das Herz des eiteln Mannes ſchwellte, den allmächtigen Beherrſcher der Berliner Theatermuſikwelt grimmig gegen ihn erbittern. Daß damit alle Hoffnung auf eine, beſonders von Carolinen oft ſehnlich gewünſchte Verpflanzung Weber's nach Berlin unter glücklichen Verhältniſſen ſchwand, bewegte die kaum geneſene Frau tief und ſchmerzlich.

Weber verſuchte dem Wortpfeile die Spitze abzubrechen, ſo gut es ging und handelte mit Takt und Geſchick. Daß es ihm aber nicht gelang, den in Spontini's kleinlichem Herzen aufgeſtiegenen Verdacht, er ſelbſt habe bei dem Gedichte die Hand im Spiele gehabt, zu begegnen, wird der Verfolg dieſer Mittheilungen zeigen.

Weber veröffentlichte in Berliner Blättern, zunächſt in der Voſſiſchen Zeitung, nachſtehenden Aufſatz:

„Nicht verſagen kann ich es meinem tiefergriffenen Gemüth, den innigſten Dank auszuſprechen, den die, mit wahrhaft überſchwenglicher Güte und Nachſicht geſpendete Theilnahme der edlen Bewohner Berlins, bei der Aufführung meiner Oper: „der Freiſchütz", in mir erweckt hat. Von ganzem Herzen zolle ich freudig den ſchuldigen Tribut einer

in allen Theilen ſo vollkommen abgerundeten Darſtellung und den wahrhaft herzlichen Eifer, der ſowohl die verehrten Soloſängerinnen, als Sänger, als die treffliche Kapelle und das thätige Chor-Perſonale beſeelte, ſo wie auch die geſchmackvolle Ausſtattung von Seiten des Herrn Grafen von Brühl und die Wirkung der ſceniſchen Anordnung nicht vergeſſen werden darf. Stets werde ich eingedenk ſein, daß Alles dieſes mir nun doppelt die Pflicht auferlegt, mit reinem Streben weiter auf der Kunſtbahn mich zu verſuchen. Je mehr ich mich aber dieſer Reinheit meines Strebens bewußt bin, je ſchmerzlicher muß mir der einzige bittere Tropfen ſein, der in den Freudenbecher fiel. Ich würde den Beifall eines ſolchen Publikums nicht verdienen, wenn ich nicht hoch zu ehren wüßte, was hoch zu ehren iſt. Ein Witzſpiel, das einem berühmten Manne kaum ein Nadelſtich ſein kann, muß in dieſer Weiſe für *mich* geſprochen, mehr verwunden als ein Dolchſtich. Und wahrlich bei der Vergleichung mit dem Elephanten könnten meine armen Eulen und andere harmloſen Geſchöpfe ſehr zu kurz kommen.

Berlin, den 19. Juni 1821.

Carl Maria von Weber."

Schon die nächſtfolgenden Vorſtellungen des „Freiſchütz" bewieſen, daß der ungeheure Beifall kein gemachter, die brauſend kundgegebene Theilnahme an dem echt deutſchen Werke dem Publikum, dem Volke aus dem Herzen quelle und für die deutſche Kunſt damit eine wahrhaft entſcheidende, ſiegreiche Schlacht, von unberechenbarer Tragweite der Folgen, geſchlagen worden ſei. Weber's Weltſtellung ſelbſt änderte ſich damit. Er hatte die Via sacra zum Capitol des Ruhms beſchritten; aus einem Vorkämpfer der Partei war er zu ihrem unbeſtreitbar beſten, ſieg- und hoffnungsreichen Feldherrn geworden. Er war im Juni 1821 den Freunden der deutſchen Oper das, was Blücher im Juni 1815 dem deutſchen Kämpfervolke war.

In den nächſten ſechs Monaten erſchien der „Freiſchütz" vor immer gleich voll gedrängtem Hauſe in Berlin noch 17 Mal und lieferte ein Erträgniß von 13,556 Thlr. Ende 1822 ſchon erlebte er ſeine 50. Vorſtellung mit 37,018 Thlr. Geſammt-Einnahme.

Mit der 200. Vorstellung, am 26. Dec. 1840, hatte die Oper in Berlin ein Erträgniß von 94,000 Thaler geliefert.

Diese Zahlen sprechen!

Die Kritik der Zeit über den „Freischütz".

Mit diesem tiefinnerlichen und echten Enthusiasmus hielt die Kritik nicht Schritt. Besonders die Musikkenner und gelehrten Musiker vom Fach erschöpften sich in den widersprechendsten Urtheilen, die alle Tonarten, vom enthusiastischsten und unbedingtesten Lobe, bis zu dem schroffsten und abweisendsten Tadel, durchliefen.

Der Altmeister Zelter schreibt an Göthe:

„2c. Eine neue Oper, „der Freischütz", von Maria von Weber, geht reißend ab. Ein einfältiger Jägerbursch (der Held des Stückes) läßt sich von Schwarzkünstlern, die eben so einfältig sind, verführen, vermittelst mitternächtlicher Zauberkocherei, sogenannte Freikugeln zu gießen, und durch den besten Schuß seine eigene schon mit ihm versprochene Braut zu gewinnen, die er endlich mit solcher Kugel — erschießt? — bewahre! Auch diese trifft er nicht. Das Mädchen fällt nur vom Knalle und läßt sich Knall und Fall heirathen. Ob nun der Treffer das Letztere besser kann ist nicht angegeben.

„Die Musik findet großen Beifall und ist in der That so gut, daß das Publikum den vielen Kohlen- und Pulverdampf nicht unerträglich findet.

„Von eigentlicher Leidenschaft habe vor allem Gebläse wenig gemerkt. Die Kinder und Weiber sind toll und voll davon. Teufel schwarz, Jugend weiß, Theater belebt, Orchester in Bewegung, und daß der Componist kein Spinozist ist, magst du daraus abnehmen, daß er ein so kolossales Nichts aus eben benanntem Nihilo erschaffen hat. 2c."

Tieck nannte s. Z. den „Freischütz" das „unmusikalischste Getöse, das je über die Bühne getobt ist."

Ludwig Spohr schrieb ein Jahr später:

„Da ich das Compositionstalent Weber's bis dahin nicht sehr hoch hatte stellen können, so war ich begreiflicherweise nicht wenig

gespannt, diese Oper kennen zu lernen, um zu ergründen, wodurch sie in den beiden Hauptstädten Deutschlands einen so enthusiastischen Beifall gefunden habe ꝛc. Die nähere Bekanntschaft mit der Oper löste mir das Räthsel des ungeheuern Erfolgs freilich nicht, es sei denn, daß ich ihn durch die Gabe Weber's, für den großen Haufen schreiben zu können, erklärt finden wollte."

Es würde zu weit führen, wenn wir auf die Kundgebungen der Kritik speciell eingehen wollten. Nur das, was ihre Stimme im Allgemeinen äußerte, sei hier in Umrissen erwähnt.

Sie erkennt an, daß seit „Figaro's Hochzeit" (einige Besprechungen setzten hinzu „Fanchon" und „Donauweibchen"!) kein musikalisches Werk so allgemein angesprochen, so glänzendes Glück gemacht habe, daß seit Mozart's Zeiten, außer „Fidelio" kein so bedeutendes musikalisch-dramatisches Werk geschaffen worden sei; sie rühmt die kaustische und doch einschmeichelnde Kraft der Melodie, die unwiderstehlich in's Herz geht, das Scherzen Weber's mit den Regeln der Kunst, ohne sie zu verletzen; die Gewandtheit im Behandeln der Harmonien und deren Neuheit; Keckheit, ja Uebermuth; die Originalität der Instrumentaleffekte und die meisterhafte Führung der Mittelstimmen, die, vom gewöhnlichen Kunstgebrauche abweichend, immer charakteristisch hervortreten, ohne dem Gesange Eintrag zu thun; den Hauch des blühendsten Genius, der das Ganze durchweht. Sie erkennt an, daß mit der Oper eine neue Aera der dramatischen Musik in Deutschland anbreche, daß sie allein Weber in die Reihe der ersten Operncomponisten aller Zeiten stelle, daß von Anfang bis zu Ende großer Fleiß, großer Sinn, lebendigste Schöpferkraft und stets wachsame Besonnenheit das Ganze durchwehe, daß sie wie der Ausfluß eines hochbegeisterten, genialen Gemüths, das nur den günstigen Augenblick erwartet habe, seine ganze Fülle von Schönheit und Reiz auszuströmen, erscheine. Die Kritik erkennt das Talent, mit dem der Componist aus den Schauern der Geisterwelt zu den lieblichsten Empfindungen des Lebens führt, die Volksfreude schildert, Charaktere zeichnet und festhält, ohne je die Schönheitslinien zu überschreiten, die Schlichtheit seines Humors,

ſeinen unübertrefflichen Ausdruck ſataniſchen Triumphes neben dem der göttlichſten und reinſten Liebe, der echten Weiblichkeit und dem himmliſchen Schwung ſeiner Andacht.

Dieſer compakten Maſſe von Anerkennung fügt ſie aber auch ihre Zweifel an, die, bei der Ungewohntheit der ganzen Erſcheinung und bei der Grundlage aller muſikaliſchen Kritik überhaupt, nicht ausbleiben konnten und die ſeitdem theils der Zeitgeſchmack gelöſt, theils Gewohnheit unbeſchwerlich gemacht hat, theils endlich, von der Partei abſichtlich erhoben, längſt ihre Kraft verloren haben.

Sie wendet z. B. Bedenken gegen die Form der Ouverture, die ſie „ſachregiſterhaft“ nennt, ein, vermißt in der Durchführung die Klarheit, findet die klaſſiſche Ruhe dem Effekt geopfert, das Originelle in's Bizarre ausartend, die Charakteriſtik bis an die Grenze der Karrikatur geführt, den „epigrammatiſchen“ Ton in Aennchen's Individualiſirung eine muſikaliſche Unmöglichkeit, die Wolfſchluchtmuſik „keine Muſik mehr“, und von mehreren, beſonders von Altmeiſtern und tiefen Kennern beeinflußten Seiten her, wurde man ſo wenig müde, darauf hinzudeuten, daß die Oper denn doch einen großen Theil ihres Erfolgs dem Teufelsſpuk und Feuerwerk verdanke, daß Weber ſelbſt ſpäter an Lichtenſtein ſchreibt:

„Glaube es wohl, daß ſich Widerſacher finden; iſt auch natürlich, der Teufelsſpuk macht mich ſelbſt oft irre und wenn nicht ehrenwerthe Männer mir mit Zufriedenheit die Hand drückten, ſo dächte ich ſelbſt Musje Samiel mache die Sache allein.“

Hatten dem, für den Aerger durch Kritiken mehr zugänglichen Weber, als ſeiner Weſenheit nach glaublich ſcheinen möchte, ſolche Aeußerungen, die ihn an der Berechtigung ſeiner originalſten Beſtrebungen zweifelhaft zu machen geeignet waren, manche bittere Stunde bereitet, ſo geſchah dieß in noch höherem Maße durch eine, aus E. T. A. Hoffmann's Feder gefloſſene Beſprechung der Oper in der Voſſiſchen Zeitung, die faſt genau am Tage von Weber's Abreiſe von Berlin erſchien und doppelt und dreifach bitter wirkte, weil ſie erſtens von einem ehemaligen Freunde herrührte, der ohne Veranlaſſung von Weber's Seite,

nur vom größern Glanze der andern Partei gelockt, zu dieſer übergegangen war und dann, weil man Weber darin des künſtleriſchen Vergehens, von dem er ſich am freieſten von Allen wußte, nämlich des Plagiats an Spontini, zieh. Das Ganze, geiſtvoll und von einem Kenner erſten Rangs geſchrieben, war ſehr glücklich im Tone wohlwollender Bewunderung gehalten, der die Pfeile um ſo widerhakiger feſtſitzen ließ.

Hoffmann läßt in dieſer Beſprechung den „Freiſchütz“ wie die Blüthe jener „Pack- und Schüttel-Periode der Kunſt“ entſtehen, die, in Oppoſition gegen die „zuckerbreiige Karfunkel-Periode der Neo-Romantiker“, das Publikum mit Satan, Hölle und Fratzen intim befreundet und ihm „Galgen und Rad als Toiletten-Spielwerk“ in die Hand drückte, die „nicht ergreifen und rühren, ſondern rütteln und das Haar ſträuben wollte“. Er behauptet, daß die Oper „zur rechten Stunde in dieſer Periode, eine Stunde ſpäter ſchon zu ſpät gekommen wäre“. Er tadelt mit Recht den unfaßbaren Gang der Handlung, nennt die Charaktere in ſtereotype Formen gegoſſen, rügt Reminiſcenzen an Klingemann's „Fauſt“ und findet endlich, daß durch die geſammte Muſik „die dumpfe, ſchwüle Gewitterluft des Gedichts“ wehe, „die dem Ganzen das Gepräge gegeben habe, das er lieber der Schickſals- und Criminal-Geſchichten-Tragödie überlaſſen geſehen hätte“. Das gute Princip ſiegt für ihn am Schluſſe der Ouverture, wie an dem der ganzen Oper in — „Spontini'ſchen Motiven“. Den Brillant der Oper nennt er das Lied Caspar's: „Hier im irdſchen Jammerthal“. Im zweiten Akte findet er „nur ein vollendetes Muſikſtück“: die große Scene der Agathe, und will für die Wolfsſchlucht, den „Gipfel der Oper“, dem Decorateur und Maſchiniſten den „gefühltesten Dank aller weichen Seelen“ vindicirt wiſſen. In der Introduktion zum dritten Akte findet er, daß, im Anklingen des Jagdchors aus dem erſten Akte, der „böſe Geiſt“ aus Neckerei die „Veſtalin“ mit eingeflochten habe. Der Schluß der Oper (in dem das „Spontini'ſche Motiv“ im Chore: „Wer rein iſt an Thaten“ wieder auftaucht) iſt ihm ſo „entſetzlich breit und lang“, daß durch Schuld des Dichters die Wirkung der Muſik mit verloren geht. — —

Es würde weit führen und ermüden, wenn wir hier ſchildern wollten, wie Weber während der zwölf Tage, die er nach der Aufführung des „Freiſchütz“, deſſen zweite und dritte Darſtellung, am 20. und 22. Juni, er, beglückt durch den unverminderten Enthuſiasmus der Aufnahme, mit anſah, in Berlin noch zubrachte, nach dem Ausdrucke eines Blattes „der Gott des Tages“, der Gegenſtand glänzender Huldigungen im Salon der Frau von Varnhagen, bei Brühl und Radziwill war, wie ſelbſt der geiſtvolle Kronprinz ihm ſeine Bewunderung mit Händeſchütteln und enthuſiaſtiſcher Rede ausſprach, der Kreis der Freunde ihn mit Stolz umgab; aber es iſt bemerkenswerth, in welchem Contraſte dieſe ſo intenſiven und ſo allgemeinen Kundgebungen der Bewunderung und Verehrung mit den Thatſachen ſtanden, als den Bewohnern Berlins Gelegenheit geboten wurde, die Dankbarkeit gegen den Meiſter praktiſch erkennen zu geben.

Concert in Berlin 25. Juni 1821.

Am 25. Juni gab Weber, im Verein mit der General-Intendantur des Theaters, Concert im Saale des Schauſpielhauſes, bei dem indeß die Reineinnahme ihm ganz überlaſſen blieb.

Weber hat ſtets Unglück mit ſeinen Concerten nach glorreichen Aufführungen ſeiner Opern gehabt. Auch das mit ſeinen Bewunderern und Verehrern angefüllte Berlin ließ ſein Concert leer.

Daſſelbe gehörte in ſeinem Verlaufe zu den intereſſanteſten, die jemals in jenem Saale ertönten. Eingeleitet durch die herrliche Egmont-Ouverture von Beethoven, brachte es von Weber'ſchen Compoſitionen zunächſt die, von Mad. Schulze meiſterhaft geſungene „Arie zu Athalia“, dann ſpielte Weber, unter großem Beifalle, das am Tage der Freiſchütz-Aufführung vollendete, prächtige Concertſtück in F moll, von dem oben die Rede war. Sein zweiter Vortrag erhielt einen pikanten Reiz durch den Umſtand, daß der berühmte und in der That eminente

Alexander Boucher in Weber's Concert.

franzöſiſche Violinvirtuos und geiſtvolle Charlatan, Alexander Boucher, ihn dabei begleitete. Der liebenswürdig drollige Excentriker, der aus dem Umſtande, daß ihn „une malheureuse ressemblance“ (mit Napoleon) expatriire, Stoff zu den ſinnreichſten Reklamen geſtaltete, ſah in der That körperlich dem großen Kaiſer ſehr ähnlich. Er behauptete aber mit komiſchem Ernſte, ein eben ſo großer Feldherr als

Jener zu ſein, mit dem kleinen Unterſchiede, „que mon champ de bataille est la salle de concert — et voilà mon armée!“, dabei ſchüttelte er ſeine Geige. Er pflegte, nachdem er Spohr gehört, zu ſagen: „Si je suis, comme on le prétend, le Napoléon des violons, Mr. Spohr en est bien le Moreau! —“ Er gefiel ſich darin, ſeine ausgezeichnetſten und gediegenen Vorträge durch die künſtlichſten Spielereien: Geigen mit dem Rücken des Bogens, unter dem Stege, mit hinter dem Rücken gehaltener Geige u. ſ. w. zu unterbrechen, oft bis zur Verzweiflung ſeiner muſikaliſch hochgebildeten Gattin, der berühmten Harfenſpielerin Celeſta Gallyot. Heut hatte er ſich ausbedungen, in die (1808 componirten) Variationen auf ein Norwegiſches Thema für Piano und Violine (D moll), die er mit Weber zu ſpielen hatte, eine Cadenz eigner Compoſition einlegen zu dürfen. Auf einen gegebenen Wink Boucher's hielt Weber inne und mit Erſtaunen hörte er und das Publikum auf der Geige plötzlich mit Tremolandos und Pizzicatos und noch verderben Kunſtgriffen, die dumpfen Paukenſchläge beim Auftreten Samiel's nachgeahmt und dann ein wahres Feuerwerk, ein Olla potrida von Themas aus dem Freiſchütz folgen. Zuletzt, nach überaus extravaganten Modulationen, Arpeggios und Seiltänzerſprüngen auf der Geige verlor der gute Mann das Gleichgewicht und konnte auf keine Weiſe wieder in den urſprünglichen Ton zurückkommen — da, wie von oben inſpirirt — legte er die Geige hin — ſprang auf den verblüfften, halb ärgerlich, halb lachend daſtehenden Weber zu, umarmte ihn vor aller Welt und rief mit lauter, wie von Thränen beflorter Stimme aus: „Ah grand maître! que je t'aime, que je t'admire!“ Das erſtaunte Publikum faßte ſich ſchnell und nahm dieſe improviſirte Huldigung ſo gut auf, daß es ſie mit ſtürmiſchem Applauſe und dem Rufe: „Es lebe Weber hoch!“ zu der ſeinigen machte! —

„Molto onore poco contante!“ ſchreibt Weber in ſeine Notizen über dieß Concert, das ihm im Ganzen 115 Thaler Reingewinn gebracht hatte.

Nachdem Weber am 28. Juni in ſeines Wiener Freundes, des Flötiſten Sedlazek Concert ſein neues Concertſtück wiederholt hatte, ging der Berliner Aufenthalt am 30. Juni zu Ende. Abreiſe von Berlin.

Die beiden Monate waren die goldene Sonnenzeit in Weber's Künstlerleben gewesen! Man kann wohl sagen, daß er sich als Künstler niemals glücklicher gefühlt hat, als während dieser sechzig, von Glück, Freundschaft und Ruhm umleuchteten und vom Vollgefühl seines Werths verklärten Tage.

Es sollte ihm niemals wieder so gut werden.

Am 1. Juli Abends langte Weber mit Carolinen in seinem stillen „Nestchen" am Altmarkte wieder an, das ihm die Liebe seiner nächsten Freunde, des Hauptmann von Hanmann und seiner Schwester und des Kammermusiker Roth, in einen Blumengarten verwandelt hatte. Vorgesetzte, Collegen, Untergebene, Publikum nahmen, obwohl die Nachricht von dem Triumphe, den der sächsische Capellmeister in Berlin gefeiert hatte, blitzschnell in Dresden verbreitet worden war, keinerlei Notiz von seiner Rückkehr.

Weber's Feste.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung in Weber's Leben, daß seine Feste, mochten sie nun dem Manne oder Künstler gelten, fast immer nur entweder von einem kleinsten Kreise von Freunden in Stille, oder von der ganzen Masse des Publikums geräuschvoll und zujauchzend gefeiert wurden. Die Momente, wo sich die Aristokratie der Geburt, des künstlerischen oder wissenschaftlichen Ruhms ihnen beigesellte, sind selten, noch seltener die ihm von Corporationen dargebrachten Huldigungen.

Carolinens angegriffene Gesundheit hatte durch die seelischen Bewegungen des Berliner Aufenthalts einen neuen Stoß erlitten. Eine Badekur, Landaufenthalt, wurde für sie erforderlich. Gelegenheit zu beiden fand sich in dem, fünf Meilen von Dresden gelegenen, kleinen Badeorte Schandau, der sich, vom Elbufer aus, in eins der an Ruhe, Waldesduft, weicher Luft und landschaftlicher Schönheit reichsten Thäler der sächsischen Schweiz hineinzieht. Hier quillt ein Eisenbrunnen, dessen schwaches Mineralwasser, in Verbindung mit den eben genannten, herrlichen Heilmitteln, die das Thal umschließt, oft schon Wunder gewirkt hat. Weber miethete hier eine kleine Wohnung mit dem Blicke in's tiefe Grün, in der Nähe des bescheiden im Grunde gelegenen Badehauses und geleitete Lina, der sich Charlotte

von Hammann zur Gesellschaft anschloß, am 21. Juli dahin. Von ihrem Wohlaufgehobensein überzeugt, trat er denselben Abend noch den Rückweg an. Die Gatten schieden, im Verhältniß zur Kürze der Trennung, auffallend schwer. Es dunkelte bereits tief, als er die Elbe bei Pirna erreichte, die in einer Fährschalde zu passiren war. Ein heraufgezogenes, schweres Gewitter regte die Elbe auf, das Schwanken der Fähre, der blaue flammende Wiederschein der Blitze im Wasser, der erschütternde Donner und einzelne fallende Hagelkörner jagten die Pferde in Schrecken. Sie begannen sich plötzlich zu bäumen und ehe Weber aus dem Wagen springen konnte, hatten sie denselben bis an den Rand der schwankenden Schalde gerissen, unter dem die dunkle, gährende Fluth hinschoß. Ohne das muthige und aufopfernde Zugreifen eines Bootsmanns, der den Thieren eine schwere Stange vor die Füße warf, während ein anderer einen Balken hinter die Räder schob — wäre „Euryanthe“ und „Oberon“ wahrscheinlich hier in den Wellen der Elbe begraben worden. Unter dem Eindrucke der Allgegenwart der Todesgefahr, die dieser Vorfall in Weber lebendig weckte, schrieb er noch in derselben Nacht eine Art von Testament nieder, das, als ein Dokument seiner edeln Gesinnung, seiner treuen Gattenliebe, des Erkennens seiner Verpflichtungen, hier eine Stelle finden mag.

Letzter Wille.

„Da mich diesen Abend ein ganz eigenes Gefühl dazu drängt, so folge ich meiner inneren Stimme, meine Willensmeinung hierdurch auszusprechen, und festzusetzen wie es nach meinem Tode mit dem mir Angehörigen gehalten werden soll, und sollen diese Zeilen volle Testamentsgültigkeit haben.

„Es ist mein fester, und letzter und einziger Wille, daß alles was ich gegenwärtig besitze, oder nach meinem Tode mir noch zufallen könnte, einzig und allein meine geliebte Frau, Caroline von Weber, geborne Brandt, besitzen solle und Sie hiermit zu meiner Universal-Erbin erklärt wird.

„Meine Brüder und sonstige Verwandte haben nicht das geringste Recht an mein Vermögen, weil ich nichts *ererbt*, sondern

alles erworben habe. Auch iſt es meine größte Pflicht ſtets geweſen dafür zu ſorgen, daß meine Frau, die mir zu Liebe ein ſchönes künſtleriſches Talent, das Sie reichlich ernähren konnte, aufgab, eine ſo viel mir möglich war zu erreichen, geſicherte Zukunft haben möge. Ferner hat meine Frau mir eine anſehnliche Summe baar mitgebracht und faſt alles Mobiliar ꝛc. angeſchafft.

„Da es nun Gott dem Allmächtigen gefallen kann, mich noch heute Nacht hinwegzunehmen, ſo hege ich zu dem Gefühle meiner Brüder und Verwandten das Zutrauen, daß Sie dieſem meinen feſten Willen nichts in den Weg legen werden, ſollten auch dieſe Zeilen wegen verabſäumter Formen und Gebräuche ꝛc. oder ſonſtiger juridiſcher Einwürfe, nicht eigentliche geſetzliche Form haben.

„Und ich würde Jedermann verfluchen müſſen, der den Willen zu verhindern ſuchen würde, den ich ſtets vor Augen hatte, ſo lange ich meine geliebte Frau die Meinige nenne.

„Gott gebe mir die Kraft, alles auch im Wege Rechtes beſorgen zu können. Aber o! Herr! Dein Wille geſchehe.

Dresden den 21. July 1821.

Carl Maria von Weber.
Königlich Sächſiſcher Capellmeiſter.“

Dieſes Schriftſtück wurde ſpäter durch ein in legaler Form abgefaßtes Teſtament erſetzt.

Weber's erſter Weg nach ſeiner Rückkunft von Berlin war natürlich zu Kind geweſen, den er nach Teplitz in's Bad verreiſt fand. Er ſchrieb an ihn:

„Mein hochverehrter Freund und Mitvater!

„Wie traurig war mir zu Muthe, als ich den Tag nach meiner Ankunft, den 2ten Julius, an den Elbberg eilte, ſo recht vollen Herzens mich zu entladen gedachte und — Alles verſchloſſen fand. Wie ich dann erfuhr, wo Sie wären, mußte ich freilich dazu Amen ſagen und innigſt die beſten Folgen wünſchen, aber mich hin zu ſetzen und Ihnen zu ſchreiben, ſo ganz nahe, dazu konnte ich mich nicht ent-

ſchließen; denn nun wollte ich einmal erzählen, ordentlich, ausführlich. — Es währt mir aber doch zu lange, und ich muß Ihnen wenigſtens einen Willkommengruß zurufen und fragen, wie es geht und wann Sie wieder zurückkommen. Den 27ſten iſt Liederkreis bei uns. — Ein ganzes Packet Zeitungen erwartet Sie; ich wollte ſie erſt nach Teplitz zu Ihrer Unterhaltung ſchicken, ich fürchtete aber die Manthanſichten bei einem ſolchen Packet Zeitungen, das ſie vielleicht nicht hätten paſſiren laſſen. Ich habe ſeitdem Briefe über die folgenden Vorſtellungen, und man ſchreibt, daß der Beifall, wenn es möglich wäre, ſich bei jeder Aufführung ſteigere.

„Der Freiſchütz iſt nach Kopenhagen verlangt zum Geburtstage der Königin, und nach Leipzig. Die andern werden wohl nachkommen! Ich habe nebſt meiner Lina große Sehnſucht nach Ihnen; laſſen Sie mich ja mit zwei Zeilen wiſſen, wann Sie kommen, daß ich gleich da bin und mich im voraus freuen kann. Ich umarme Sie und die lieben Ihrigen mit treuer Liebe und bin immer und ewig

Dresden, Ihr

den 16ten Julius 1821. Weber.“

Erſt nach zwölftägiger Friſt erhielt er Antwort hierauf. Kind war gereizt durch das, faſt nur der Compoſition des „Freiſchütz“ geſpendete Lob. Ihm erſchienen mehr oder weniger, wie oben erzählt, die Melodien derſelben nur wie nothwendige Conſequenzen ſeiner Verſe und er meinte daher, Weber hätte mehr, als er gethan, für Berichtigung der öffentlichen Meinung wirken, das Verdienſt ſeines „Mitvaters“, beſonders bei dem in Berlin ausgeſprochenen Danke, in das rechte Licht ſtellen ſollen. In dieſem Sinne lautete ſein Brief. Weber, auf's Peinlichſte berührt, antwortete ihm ſofort:

„Nein! das kann ich nicht 5 Minuten auf mir ſitzen laſſen (obwohl ein Fremder bei mir iſt) und muß gleich meinem theuren, vielgeliebten Mitvater den Kopf waſchen. Guter, lieber, hochverehrteſter Freund! wie können Sie ſo ganz überſehen, daß bei dieſem Danke doch nur rein von der Aufführung die Rede ſein konnte. Jedes

Wort, das ich für das Werk ſelbſt geſprochen hätte, hätte ja wie ein Compliment für mich auch mit angeſehen werden müſſen. Dichter und Componiſt ſind ja ſo mit einander verſchmolzen, daß es eine Lächerlichkeit iſt, zu glauben, der Letztere kann etwas Ordentliches ohne den Erſten leiſten. Wer gibt ihm denn den Anſtoß? wer die Situationen? wer entflammt ſeine Phantaſie? wer macht ihm Mannichfaltigkeit der Gefühle möglich? wer bietet ihm Charakterzeichnung? u. ſ. w. Der Dichter, und immer der Dichter!

„Aber wer macht die Dichter immer unzufrieden? auch wieder ſie ſelbſt unter einander. Muſiker haben mir hundert Mal geſagt: „Aber was ſind Sie auch glücklich, ſo ein herrliches Buch gehabt zu haben.“ — Aber die Dichter haben immer was zu kritteln und haben mich oft teufelswild gemacht, beſonders wenn Sie mir hauptſächlich das Verdienſt anrechnen wollen, und die ihnen ſo ſcheinenden Mängel — nicht. Ich ſagte: glaubt Ihr denn, daß ein ordentlicher Componiſt ſich ein Buch in die Hand ſtecken läßt wie ein Schuljunge den Apfel? daß er Alles ſo unbeſehens hinnimmt und blindlings Töne darüber gießt, froh nur, irgendwo die lang verhaltenen loslaſſen zu können?

„Nein, mein theurer Freund, glauben Sie feſt, daß Niemand von größerer Achtung für den Dichter durchdrungen ſeyn kann als ich; daß ich keinen Augenblick vergeſſen konnte, daß vor Allem Ihnen der erſte Dank von mir gebühre, den ich gewiß treu im Herzen hege und freudig ausſprechen will, wo ich kann und ſich mir Gelegenheit dazu beut; aber bei dieſer Veranlaſſung, wahrlich, es ging nicht.

„Denken Sie ſich's einmal recht lebendig, ob es möglich war, von Ihnen zu ſprechen, ohne das Werk zu loben; ja, ja ich kann Ihnen nicht helfen, wir ſind gar zu ſehr in einander gewachſen.

„War Ihnen dies ſchmerzlich, ſo kann ich Ihnen heilig verſichern, daß es mir doppelt ſchmerzlich iſt, daß Sie einen Augenblick an meiner Anerkennung, an meiner dankbaren Liebe und jederzeitigen Erinnerung daran zweifeln konnten. Es hat mir Unzufriedenheit genug erregt, daß man Ihrer Leiſtung Werth nicht mit eben der Wärme ausge-

sprochen hat, wie ich ihn fühle. Aber in der Wirkung des Ganzen müssen Sie Ihren Lohn finden und in dem gewiß wahrhaften Danke Ihres treuen

Dresden, Weber.
den 28. Julius 1821."

Mit diesem wahrhaft liebenswürdigen Schreiben schien für den Augenblick die Angelegenheit ausgeglichen und das güte Vernehmen war äußerlich hergestellt. Kind's Gereiztheit verminderte sich jedoch mit dem steigenden Ruhme von Weber's „Freischütz" keineswegs und sollte, in für Weber nicht weniger schmerzlicher Form, bei einer Gelegenheit hervortreten, auf die wir unten kommen werden.

Aus der, fast nur häusliche Angelegenheiten behandelnden Correspondenz mit Caroline nach Schandau heben wir außer der Notiz, daß Weber „fleißig an den „drei Pintos" arbeite" (Duett Nr. 3 und Terzett (H dur) am 8. und 31. Aug. vollendet entworfen), nur die wenigen, allgemein interessanten Stellen heraus.

Am 6. Aug. schreibt er:

„Der junge Rellstab aus Berlin war hier und hat mir eine große Oper „Dido" vorgelesen. Vortrefflich! Da erblüht wieder ein tüchtiger Operndichter. Er hat mir auch eine zu schreiben versprochen." Rellstab's „Dido".

Dazu ist es indessen nie gekommen.

„Unterdessen ist auch Marschner angekommen und heute der Capellmeister Lindpaintner aus Stuttgart und der jetzige Theaterdirektor Hofrath Lehr, einer meiner ältesten, liebsten Freunde. Da weiß ich denn nun nebst meinem vielen Dienst nicht recht, wo mir der Kopf steht. —"

Marschner begann Weber immer mehr zuzusagen und es ist anzunehmen, daß er schon damals beschlossen hat, ihn, bei der ersten Vacanz unter den Stellen der Musikdirektoren, zu derselben zu empfehlen. Dieß realisirte sich, wie bekannt, erst im Jahre 1825.

Einen für Beurtheilung ſeiner Stellung in Dresden ſehr wichtigen Paſſus enthält ſein Brief vom 14. Auguſt. Er heißt:

„Uebrigens kann ich den Gedanken nicht los werden, daß mich der König nicht mag! Ich habe keine beſtimmten Gründe dazu, aber ein gewiſſes Gefühl, was es mir mit Gewalt behauptet. Schmiedel erzählte ich es, er überging es aber gefliſſentlich mir darauf zu antworten und wer weiß, was der Geheimnißkrämer dafür für Gründe hat, es hat mich aber doch faſt geärgert. Nun wie Gott will. Ich werde ja ſehen, was man hier thun will. —“

Letztere Aeußerung bezieht ſich auf ein Ereigniß, daß nicht allein für Weber, ſondern für die ganze deutſche Kunſt von Wichtigkeit werden ſollte, indem dadurch einer der erſten deutſchen Muſiker in eine, ſeines großen Talentes würdige und deſſen volle Entfaltung ermöglichende Stellung gelangte.

Der ſteinalte Kurfürſt Wilhelm I. von Heſſen war geſtorben; ſein ebenfalls nicht mehr junger Sohn Wilhelm II. hatte die Abſicht, das Theater, beſonders die Oper, von Grund aus zu reformiren und mit deren Neuſchöpfung den Theaterdirektor Feige beauftragt. Der federſchnelle Doppelcomponiſt der „Veſtalin“, C. W. F. Guhr, hatte das Dirigentenpult zu Caſſel mit einer lucrativeren Stellung zu Frankfurt vertauſcht, und Feige hatte den Auftrag, zu ſeinem Erſatze à tout prix einen Organiſator und Dirigenten erſter Kraft zu gewinnen.

Weber erhält einen Ruf nach Caſſel.

Seine Wahl fiel auf Weber. Er ſchrieb ihm am 14. Aug. und offerirte ihm den erledigten Poſten mit lebenslänglicher Anſtellung, Penſion und 2500 Thlr. Gehalt.

Weber ſchrieb an Carolinen nach Schandau:

„ꝛc. Sage tauſend Thaler *mehr* als hier. Die Nacht darauf war nicht die ruhigſte für mich. Je ſchärfer ich dem Gedanken in's Auge ſehe, Dresden zu verlaſſen, je ſchwerer wird es mir. ich übergab den Brief (des Direktor Feige) den andern Tag *ſtillſchweigend* Hrn. v. Könneritz. ich habe geſtern bei ihm gegeſſen und bin mit ihm nach Pillnitz gefahren, er ſprach aber kein Wort davon und

ich war auch eigenſinnig genug oder zu delikat, nicht anzufangen. Morgen werde ich ihn ſchriftlich um Antwort bitten. Was ſagſt du dazu, geliebtes Leben? Einen ſolchen Antrag kann man doch nicht ſo mir nichts dir nichts bei Seite legen. ꝛc."

Und ſpäter:

„ꝛc. Du kannſt wahrlich nicht mehr als ich an Dresden hängen! ꝛc."

Als Könneritz beharrlich ſchwieg, erbat er ſich von ihm den Antrag zurück und richtete dann nachfolgendes Schreiben an ſeinen Chef, welches für das Verſtändniß ſeiner Stellung in Dresden von Bedeutſamkeit iſt. Es legt dar, daß man ſein redliches Streben, ſeine Leiſtungen nicht anerkennen, von ſeinen Fähigkeiten ſich nicht unterrichten, ſeine Kräfte nicht in Anſpruch nehmen und von den Ehren, die ihm die Welt zollte, keine Notiz nehmen wollte. Es iſt dieß ſein Schickſal bis zu ſeinem Tode geblieben, ja er hat Aehnliches den Seinen zum Erbe gelaſſen! Er ſchreibt:

„An Herrn Geheime Rath von Könneritz.

Dresden am 29. Aug. 1821.

„In der Beilage habe ich die Ehre, Hochdenſelben einen Ruf des Churfürſtlichen Hofes zu Caſſel zur Annahme der Direktion der dortigen Oper mit einem Gehalt von 2500 Thlr. vorzulegen.

„Ehe ich etwas Weiteres hierauf ſich unmittelbar Beziehendes bemerke, fühle ich mich gedrungen auszuſprechen, wie glücklich ich mein Verhältniß im Allerhöchſten hieſigen Dienſte als Bürger und Menſch preiſe. Wie mit jedem Jahre ich es höher achten und lieben lerne und wie über alles betrübend mir nur der Gedanke an eine Trennung von demſelben ſeyn würde.

„Ich habe das Glück gehabt dieſe Geſinnung durch die That beweiſen zu können, indem ich früher wiederholte Anträge und Ausſichten zu bedeutenden Vortheilen nach Berlin, Weimar, Frankfurt ꝛc. von mir gewieſen habe, und zwar zu einer Zeit, wo Manches ſehr ſchmerzlich auf mich eingewirkt hatte. In künſtleriſcher Hinſicht nun

ſcheint der Ruf nach Caſſel einen freien Wirkungskreis zu bieten. Im Oekonomiſchen überwiegt der dortige Gehalt meinen Jetzigen um 1000 Thlr. Die Pflichten, die jeder Familienvater hat, entſchuldigen es, daß ich dies hier wiederhole. Jedermann hat Pflichten gegen ſich und die Seinigen, ich enthalte mich aber aller weiteren Bemerkungen oder gar Vorſchläge über dieſen Gegenſtand, indem ich blos anzuführen wage, daß allerdings der Künſtler Theilnahme und Aufmunterung bedarf, und iſt es eine Schwäche die ich da bekenne, ſo iſt es vielleicht die, welche den Künſtler eben macht.

„Mein Erſuchen an Ew. Hochwohlgeboren geht alſo dahin, die ganze Sache Sr. Majeſtät dem Könige vorzulegen. Die Weisheit, Gnade und Gerechtigkeit meines erhabenen Monarchen iſt mein ſicherſter Leitſtern und ich baue unbedingt darauf. Aber nicht verhehlen glaube ich es auch zu dürfen, daß meine Stellung hier als Künſtler viel Drückendes mit ſich führt. Ich kann das aus eigner Erfahrung entſprungene Gefühl nicht verſcheuchen, daß die deutſche Oper Allerhöchſten Ortes nur geduldet wird. Die Kunſt-Gattungen ſelbſt mußten eine Art Oppoſition bilden, die nur zu oft von Partheinehmenden zum förmlichen Widerſtreben ſtatt zu wohlthätiger Reibung geführt wurde. Ich mußte die höchſt niederſchlagende Erfahrung machen, daß, je eifriger ich nach Ueberzeugung meiner Pflicht that, je unangenehmer, je mißfälliger mußte ich fürchten Allerhöchſten Ortes zu werden, weil mein Streben ſehr leicht für Ankämpfen gegen das ſchon länger Beſtehende, ältere, bewährte Rechte habende, angeſehen werden könnte.

„Die Werke, die ich vorzubringen wagte, wurden mit Stillſchweigen übergangen. Beweis der Zufriedenheit konnte das nicht ſeyn. Meine Dienſtleiſtungen überhaupt, die laut Dekretes gleichförmig mit Anderen ſeyn ſollten, wurden wiederholt, auf für mich kränkende Weiſe, anders angeordnet. Ich mußte allerdings auch hierbei die Gerechtigkeitsliebe Sr. Majeſtät verehren, die den älteren Diener nicht kränken wollte. Für mich blieb es aber doch daſſelbe. Je mehr Beweiſe von Theilnahme und Achtung mir das Ausland gab und täglich giebt, deſto ſchmerzlicher vermiſſe ich dieſes in dem

Verhältniß, dem ich alle meine Kräfte, mein Streben, meine Gesundheit im vollsten Eifer weihte.

„Ew. Hochwohlgeboren Vorsorge und Güte vertrauend ꝛc.“

Der von Könneritz an den König über diese Angelegenheit erstattete Bericht ist vom selben Datum und stellt die Sachlage treu und warm dar. Er bemerkt, daß ein Gehalt von 2500 Thlr. außer Verhältniß zu den Bezügen anderer Stellungen in Sachsen stehe, Weber sich aber wahrscheinlich auch mit einer Zulage von 4—500 Thlr. begnügen werde. Zuletzt bemerkt Könneritz:

„ꝛc. Ich erlaube mir endl. hinzuzufügen, daß schon einige Capellmeister*) und zwar zuletzt Naumann, mit 2000 Thlr. Besoldung von Ew. Majestät beglückt worden sind und daß überhaupt in ganz Deutschland der Werth der Künstler, an die überhaupt nicht derselbe Maßstab wie an andere Diener gelegt werden kann, immer höher geschätzt wird, so daß es schwer sein möchte, bei eintretender Vakanz, für 1500 Thlr. ein anderes brauchbares und mit einigem Ruf begleitetes Subjekt zu finden. ꝛc.“

So gutgemeint dieser Bericht auch zu Weber's Gunsten abgefaßt war, so fiel er doch in den Sinn des Cabinetsministers wie das Saatkorn im Gleichnisse auf den Fels. Es war ihm in der Seele zuwider, wenn königliche Diener durch Rufe in's Ausland als freie, von ihm nicht durchaus abhängige Männer charakterisirt wurden. Man wünschte Weber zu behalten und die königliche Entschließung konnte daher nicht ganz abweisend ausfallen. Da man aber Weber's Anhänglichkeit an Dresden kannte, so glaubte man mit einem Minimum von Gewährung auskommen zu können, der man noch dazu alle auszeichnende Physiognomie nahm, indem man Morlacchi, der keinen Ruf erhalten hatte, zu gleichen Theilen daran participiren ließ. Man legte Jedem der beiden Capellmeister 300 Thlr. Gehalt zu, und Weber, voll Sehnsucht nach Ruhe — schrieb an den Generaldirektor Feige:

*) Hasse bezog mit seiner Gattin 12,000 Thaler Gehalt!

D. Verf.

„Dresden am 17. Sept. 1821.

„Sehr würde ich mich ſelbſt anzuklagen haben, wenn die Verzögerung meiner Antwort auf Ew. Wohlgeboren gefälliges Schreiben, das den für mich ſo höchſt ſchmeichelhaften und ehrenvollen Ruf nach Caſſel ausſprach, aus meiner eigenen Schuld hervorgegangen wäre. Es ſchien mir aber der Achtung gemäß, die ich einer Churfürſtlichen Kunſtanſtalt ſchuldig bin, erſt hier die Stellung meiner Verhältniſſe ſo zu beachten, daß ich mit Beſtimmtheit irgend einen Entſchluß zu faſſen im Stande wäre, und in der Hauptſache entſcheidend handeln könnte, ohne Ew. Wohlgeboren erſt mit Hin- und Herfragen unnöthig zu beläſtigen. Die hohe Verehrung, die mein allergnädigſter Fürſt und Monarch von mir zu erwarten berechtigt iſt, mußte mich beſtimmen, mein Dienſtverhältniß zu ihm als erſte Pflicht zu betrachten, deren Enthebung nur aus ſeinem Willen hervorgehen konnte und ich kann es von der allgemein anerkannten Gerechtigkeits-Geſinnung Sr. Hoheit des Durchlauchtigſten Churfürſten vorausſetzen, daß nur unter ſolchen Umſtänden Höchſtdemſelben meine Dienſte willkommen ſeyn könnten.

„Da nun Se. Majeſtät nicht gern meine Entfernung aus Ihrem Dienſt zu ſehen ſcheint, ſo halte ich es für meine Pflicht, ſelbigen auch nicht zu verlaſſen, und den gnädigen Ruf Sr. Churf. Hoheit mit tiefſter Ehrfurcht und dem wahrhaften Dankgefühl, welches das in mich geſetzte Vertrauen in mir erwecken mußte, achtungsvollſt abzulehnen.

„Empfangen Sie, geehrter Herr General-Direktor, noch beſonders meinen Dank für die ungemein verbindliche Weiſe, mit der Sie die Sache leiteten, und die es mich doppelt bedauern laſſen muß, nicht mit Ihnen in nähere Berührung zu kommen, und genehmigen Sie die Ausdrücke der vollſten Achtung mit der zu ſeyn ich die Ehre habe ꝛc.“

Als aber am 31. October Louis Spohr, nach großen Kunſtreiſen und ohne feſte Stellung, mit ſeiner Familie nach Dresden zog, um ſeine Töchter und beſonders die älteſte, Emilie, die ſehr entſchiedenes Talent und ſchöne Stimme zeigte, Miſch's Unterricht genießen zu laſſen, und zugleich Feige ſich nun an Weber mit der Bitte wandte,

sein Suchen nach einem gediegenen Dirigenten zu unterstützen, so brachte Weber, aus vollster Ueberzeugung, Spohr für die Stellung in Cassel in Vorschlag, indem er in neidloser, den großen Kunstgenossen freudig anerkennender Rede, an Feige schrieb:

Weber empfiehlt Louis Spohr nach Cassel.

„Dresden den 20. Nov. 1821.

„Das warme Interesse, das jeder redlich fühlende Künstler für eine mit so wahrhaft fürstlicher Huld begründete Kunstanstalt hegen muß, veranlaßt mich, Hochdieselben mit diesen Zeilen zu belästigen.

„Wir haben den gefeierten Spohr in unsern Mauern. Er gedenkt sich Jahr und Tag wegen der Bildung seiner Töchter hier aufzuhalten, und ist daher frei und unabhängig. Ein so herrlicher, berühmter Künstler, dessen verehrter Name überall Achtung erzeugen muß, würde gewiß eine Zierde der churfürstlichen Oper seyn, und das Vertrauen rechtfertigen, welches S. k. Hoheit so huldvoll mir unverdient zuzuwenden geruhten.

„Wenn Ew. Wohlgeboren es Ihrem Interesse angemessener halten, nicht geradezu mit Herrn Kapellmeister Spohr in Unterhandlung zu treten, würde ich mich mit Vergnügen zum Mittelsmann erbieten.

„Möchten S. k. Hoheit in diesem ergebensten Vorschlage die hohe Verehrung erkennen, die mir das Allerhöchste Vertrauen unvertilgbar eingeflößt hat.

„Mit der allertreuesten Hochachtung ꝛc.“

Er hatte hierauf die große Freude, zu sehen, daß Spohr, unter trefflichen Bedingungen, die Stellung erhielt, die er bis an sein Lebensende mit so viel Ruhm ausgefüllt hat.

So äußerlich ruhig Weber auch die Casseler Angelegenheit geführt und den endlichen Entscheid hingenommen hatte, so war doch die cavaliere Form der Behandlung derselben von oben her und der Umstand, daß man eigentlich Nichts gethan hatte, um ihn für Dresden zu erhalten, ihm so bitter und kränkend in Herz und Blut gegangen, daß er sich, nach mehreren Conferenzen mit Herrn von Könneritz, bis

zum Zusammenbrechen angegriffen fühlte, die Symptome seiner Leiden, welche die, durch das Glücksgefühl der Berliner Zeit geweitete und gehobene Brust, weniger empfunden hatte, peinigend wieder hervortraten.

Leider sollten die verschuldeten und nicht verschuldeten Vorkommnisse der nächsten Zeit nicht dazu beitragen, den dadurch auf ihn gelegten Druck zu lösen, besonders da auch die Badekur für die Gesundheit Carolinens, die sich wieder Mutter fühlte, keinen günstigen Erfolg gehabt hatte und daher der so viel Elasticität verleihende Einfluß dieser liebenswerthen Persönlichkeit nur mit wenig Sonnenblicken erheiternd auf Weber wirken konnte.

Weber's Verdrießlichkeiten und Mißhelligkeiten beim Einstudiren des „Don Juan".

Seit seiner Rückkehr von Berlin hatte Weber nur eine Oper, Dalayrac's „Adolph und Clara", neu auf die Bühne gebracht. Reparatur und Umbau des Theaters in der Stadt näherte sich im September seiner Vollendung und für dessen Wiedereröffnung bereitete Weber die erste Vorstellung des „Don Juan" in deutscher Sprache, die Dresden hören sollte, vor. Er widmete diesem, von ihm so sehr bewunderten, größten Meisterwerke dramatischer Tonkunst allen Fleiß. Das treffliche Gedächtniß Bassi's, für den der Meister den „Don Juan" geschrieben, der die Rolle unter den Augen Mozart's öfter gesungen hatte, ging hierbei seinem Bestreben, Mozart's Intentionen auch im kleinsten Detail der Musikleitung und Bühnenpraxis zu treffen, kräftig zur Hand.

Diese Vorstellung, auf die er sich wahrhaft gefreut hatte, brachte ihm, zum großen Theile durch eigene Schuld, eine Reihe Verdrießlichkeiten.

Bemerkt mag hierbei beiläufig werden, daß Bassi, auf Grund seiner Mozart'schen Erinnerungen, auf Darstellung der Oper ohne die Sätze nach Don Juans Höllenfahrt drang. Er traf damit vollständig Weber's Meinung, der den Abschluß des Werkes durch diese Sätze für matt und undramatisch erklärte.

Er hatte, nach der von ihm sorgsam durchgesehenen Partitur, neue Stimmen für die Oper ausschreiben lassen; diese zeigten sich so voll Fehler, daß er, in seiner derben Art, grimmig ausrief: „Die

Notisten, die Sakramenter, sollte man mit den Ohren an den Tisch nageln!" Kaum war das durch diese Grobheit verletzte Gefühl dieser Herren etwas besänftigt, als ihm eine ähnliche wieder entfuhr. Beim Einstudiren des Maskenballchors leistete der durch ein Militärmanöver zerstreute Chor ungewöhnlich Ungenügendes, und Weber ließ sich von seinem Dirigentenpulte zu Mikisch hinauf verlauten: „Nehmen Sie sie tüchtig zusammen, sie singen ja heut wie die Schweine!" Das fuhr dem Personale, nicht mit Unrecht, in die Nase und Tags darauf erschien eine Deputation von vier Chormitgliedern bei Weber, die ihn achtungsvoll aber dringend bat, auf irgend eine Weise die stürmisch aufgeregten Empfindungen des ganzen Personals zu besänftigen. Der ruhiger gewordene Meister, den die Derbheit längst gereute, versprach es. Erwartungsvoll stand das Personal auf der Bühne, als er das nächste Mal im Orchester erschien. Er ließ die sehr correkt ablaufende Probe ruhig vorübergehen und erst, als sich Alle sehr getäuscht entfernen wollten, rief er aus: „Meine Damen und Herren vom Chor, auf ein Wort! Ich habe Sie neulich durch die Art meines Tadels verletzt und frage Sie heut, ob ich Recht hatte Ihre Leistung zu tadeln? Sein Sie offen!" Ein lautes „Ja" ertönte. „Nun, da Sie mir dieß zugestehen," sagte er, sein Käppchen abnehmend, „gestehe ich Ihnen, daß es mir von Herzen leid thut, Sie beleidigt zu haben!" Der überraschte Chor brach in ein jubelndes Hoch auf ihn aus.

Bei denselben Proben bemerkte er im Chor ein junges Mädchen, das ihm von Mikisch als talentvoll vorgestellt, aber von ihm noch nicht geprüft, noch weniger aber zum Engagement empfohlen worden war. Auf seine Anfrage an Mikisch, was das junge Mädchen da wolle? entgegnete dieser barsch: „Es sei die neue, von ihm vorgeschlagene und vom Generaldirektor angestellte Choristin Hanf." Worauf Weber entgegnete, daß nur von ihm geprüfte Choristen angestellt würden und er das Mädchen auszutreten ersuche. Mikisch schrieb ihm einen leidenschaftlichen Brief, dessen Gesichtspunkte Weber durch nachfolgende Zuschrift zu berichtigen für gut fand:

„Dresden am 11. Oct. 1821.

„Allerdings habe ich mich ſelbſt auch von den Fähigkeiten der Demoiſelle Hanf überzeugen wollen, ehe ich ihre Anſtellung zufrieden war. Ew. Wohlgeb. ſcheinen im gänzlichen Verkennen Ihrer Verhältniſſe als Chordirektor zu dem Kapellmeiſter befangen zu ſeyn, wenn Sie ſich darüber verwundern. Daß der Herr Geheime Rath von Könneritz früher als dies geſchehen, Mlle. Hanf ſchon beſtimmt angeſtellt habe, mag auf einem Mißverſtändniß beruhen, und werde ich darüber bei demſelben gebührend meine Anfrage machen. Der Chordirektor hat aber blos vorzuſchlagen, und kann weder willkührlich verabſchieden noch anſtellen.

„Herr Mezner ſtellte in der Regel die Choriſten mir ſelbſt vor, wo ich ſie nach Befinden hörte oder nicht. In einem Inſtitute, das ich ſelbſt erſchaffen, wird mir ſchwerlich Jemand vorſchreiben können, was ich für nöthig oder nicht nöthig zu erachten habe.

„Von perſönlicher Kränkung in Bezug auf Ihre als Geſangslehrer erworbenen Kenntniſſe, kann hier nicht die Rede ſeyn.

„Auf meinen Vorſchlag und nicht ohne Mühe von meiner Seite hat der Herr Graf von Vitzthum Sie zum Chordirektor gemacht. Ich pflege nur nach Ueberzeugung zu handeln und dieſe nicht alle Augenblicke zu wechſeln, die Achtung, die ich für Ihre Kenntniſſe und Erfahrung als Geſangslehrer hatte, habe ich noch, und als einen Beweis derſelben mögen Sie dieſe Erwiederung auf eine Anfrage anſehen, die ein ſo totales Verkennen Ihrer Dienſtverhältniſſe ausſpricht.

„Ew. Wohlgeboren bereitwilliger ꝛc.“

Neue Vorführungen des „Don Juan“ wurden immer verhängnißvoll für Weber's Beziehungen zu ſeiner Direktion; hier wie damals in Prag. So war auch von allen Mißhelligkeiten, die ſie im Gefolge hatte, die letzte die unangenehmſte. Die Oper war, nebſt der ebenfalls neuen „Donna del Lago“ Roſſini's, acht Tage vor Wiedereröffnung des umgebauten, neu decorirten, heller beleuchteten, mit brauchbarern Maſchinerien verſehenen Theaters, zur Aufführung fertig. Da erhielt Weber Befehl, daß das Theater mit der italieniſchen Oper

eröffnet werden ſolle, die erſte deutſche Vorſtellung des „Don Juan“ aber vorher ſtattzufinden habe. Das erhabenſte Meiſterwerk dramatiſcher Tonkunſt erſchien daher am 23. Sept. 1821, zum erſten Male in deutſcher Sprache in Dresden, auf der kleinen Bretterbühne des Theaterchens am Linke'ſchen Bade! —

In Folge dieſer und einiger anderer Angelegenheiten, die mißbilligend „Oben“ vernommen worden waren, erhielt Weber eine Anzahl mehr oder weniger Verweiſen ähnlich ſehende „Bedeutungen“. Wir werden ſpäter ſehen, in welch' geiſtreich-humoriſtiſcher Weiſe er ſeinen kleinen Grimm darüber zu erkennen gab.

Cantate zum Geburtsfeſte der Prinzeſſin Amalie von Zweibrücken.

Welche beſondere Veranlaſſung es war, die Weber in jener Zeit bewegte, zu einer muſikaliſchen Feier am Geburtstage der in Pillnitz lebenden, bejahrten Schweſter des Königs, der Prinzeſſin Maria Amalie von Zweibrücken, eine kleine Cantate zu ſchreiben, iſt nicht mit Beſtimmtheit zu ermitteln. Wahrſcheinlich war es nur ſein Wunſch, der edeln Frau, die ihn früher mit vielgeltenden Empfehlungsbriefen verſehen hatte, ſeine Dankbarkeit zu bezeigen.

Die Cantate beſteht aus acht Nummern. Sie iſt in origineller Weiſe für Soli und Chor mit Pianoforte und Flöte geſchrieben. Der Text iſt das Inhaltloſeſte und Trivialſte, was Kind in dieſem Genre geſchrieben hat. Das Ganze beſteht, in unbegreiflich platter Weiſe, aus einer Begrüßung, einem Preiſe der paterna rura (Nr. 2) und allgemeinen Betrachtungen über das Leben der Jungfrau und des Jünglings und den Strom der Zeit (3. 4, 5), die ſich, in gänzlich incohärenter Weiſe, plötzlich im Maeſtoſo der Nr. 6 an den König und ſein Haus wenden und mit Begrüßung und Segnung des bejahrten Geburtstagskindes (Nr. 7 und 8) ſchließen. Es dokumentirt die Fähigkeit von Weber's Genius, durch den lyriſchen Ton von Verſen, faſt ganz abgeſehen von den darin enthaltenen Ideen, angeregt zu werden, daß er im Stande geweſen iſt, auf dieſen Gallimathias eine liebliche Muſik zu gründen, in der beſonders die Stellen paſtoralen Charakters, durch die Mitwirkung der Flöte glücklich pointirt, von hohem Reize ſind. Ein Abſchnitt größten Werths iſt das Finale (Nr. 8) für Sopran-Solo mit Soloquartett: „Sänge und Tänze,

Blumen und Kränze", das er ſpäter, faſt ganz unverändert, zum erſten Finale der „Euryanthe" verwendet hat.

Dieſe kleine, am 26. Sept., dem Geburtstage der Prinzeſſin, Nachmittag 6 Uhr im Schloſſe zu Pillnitz von den Damen Funk, Hunt und Haaſe, und den Herren Häfker, Bergmann, Mayer, Wilhelmi und Keller geſungene, von Weber und Fürſtenau mit Piano und Flöte begleitete Cantate bewegte die liebenswürdige Fürſtin zu hoher Freude und veranlaßte ſie, ihm eine, ſtets von ihm beſonders hoch gehaltene Doſe mit brillanter Namenschiffer, eigenhändig zu überreichen.

Indeß hatte der „Freiſchütz", trotz des Kopfſchüttelns der Kritik, ſich mit immenſem Erfolge und faſt nie vorher dageweſener Schnelligkeit über Deutſchland, ja ſelbſt ſchon deſſen Gränzen hinaus, verbreitet. Er war nach Breslau, Prag, Karlsruhe, Peſth, Kopenhagen, Königsberg und Hannover verlangt, an den meiſten dieſer Orte und auch in Wien am 3. Oct., zum Namensfeſte der Kaiſerin, unter Mitwirkung der beſten Kräfte, der lieblichen Wilhelmine Schröder, der graziöſen Demmer, Rosner's und Forti's, mit einem Beifalle gegeben worden, der den Berliner faſt noch überbot. Nichtsdeſtoweniger bereitete dieſe, ſo überaus erfolgreiche Vorſtellung Weber manchen, mit bitterm Humor verſetzten Verdruß.

Verſtümmelung des „Freiſchütz" in Wien.

Dank den „Verhältniſſen" und der Wiener Cenſur, war in dieſer Metropole der Muſik-Intelligenz aus der Oper ein wahrhaft ungeſtaltetes Mißweſen gemacht worden. Der Kaiſer hatte ſich das Schießen auf der Bühne verbeten — damit verbannte ſich die luſtigknallende Büchſe aus der Waldoper und verwandelte ſich in eine tonloſe, proſaiſche Armbruſt; das poetiſchen Grauens volle Kugelgießen, dieſer Kern des Nachttheils des Werkes, hatte in ein unglaublich mattherziges Auffinden von bezauberten Bolzen in einem hohlen Baume umgewandelt werden müſſen. Die Cenſur endlich hatte nichts Mehr und nichts Weniger, als den Klausner und — den Samiel! — geſtrichen. Erſterer wurde in einen „weltlichen" Einſiedler umgeſtaltet, der Samiel durfte nur als „Stimme eines böſen Geiſtes" mitſpielen. —

Weber ſchreibt darüber an Kind, im Style einer Hiobs-Poſt:

„Mein theurer Freund!

„Beikommende fatale Nachricht erhielt ich geſtern aus Wien. Ich wollte Ihnen erſt den Verdruß erſparen, den ich ſchon einmal geſchluckt hatte; aber bei näherer Ueberlegung ſehe ich doch, daß Sie es wiſſen müſſen. Seit drei Tagen hüte ich das Haus und bin unwohl; ſonſt wäre ich ſelbſt gekommen. Was iſt zu thun? — — O, geliebte wiener Cenſur! Wir müſſen darüber ſprechen. Mich finden ſie gewiß ꝛc. Ihr

Den 15. October 1821. W.“

Und gleich darauf, als ſich die Mittheilungen über die Verſtümmelung mehrten, an Lichtenſtein:

„ꝛc. Es war mir recht einſam und leer wie Ihr weg wart*). ſtehe gar zu allein hier. Die mancherlei Dienſtverdrüßlichkeiten, die ſchon bei Deiner Anweſenheit gährten, haben eine tüchtige Exploſion verurſacht; nun iſt die Luft wieder rein und klar vor der Hand; nur muß ich es immer hinterher bezahlen. Seit 8 Tagen hüte ich das Zimmer. Geſtern habe ich mir einen Backzahn ausreißen laſſen. Sobald ich nur wieder ein bischen Ruhe habe, geht es ſchon wieder und in den 8 Tagen habe ich ein paar recht luſtige Muſikſtücke in die 3 Pintos gemacht**), denen man hoffentlich die Zahn-Operation nicht anſehen ſoll. Die Geſchichte mit Spontini iſt merkwürdig***). Wenn Du erfahren kannſt wie Brühl ſich dabei nimmt, ſo ſchreibe mir es doch.

*) Lichtenſtein's hatten ihn auf der Durchreiſe nach Teplitz am 10. Sept. beſucht. D. Verf.

**) Weiter unten erwähnt. D. Verf.

***) Spontini war, wie man ſagte um ihm eine Genugthuung wegen der, bei Aufführung des „Freiſchütz“ erlittenen Kränkungen zu gewähren, zum „General-Direktor der Muſik und des Ballets“ ernannt und mit der umfaſſendſten Vollmacht ausgerüſtet worden. D. Verf.

Gott kann ich danken daß der Freiſchütz ſo weit iſt. in Wien gehen ſie aber ſchön mit ihm um; vom Hörenſagen habe ich, daß man zwei Kleinigkeiten herausgeſtrichen habe, nehmlich blos den Samiel und das Kugelgießen — ! — ! — ! wenn ich nun auch gleich hin ſchreibe, komme ich doch wahrſcheinlich mit meiner Proteſtation zu ſpät zur Aufführung. Nun etwas müſſen ſie doch ſubſtituirt haben. Gott gebs gnädig, auf Sonnenſchein folgt Regen. ꝛc.

„Dresden, den 18. 8. 1821. W.“

Die am Schluſſe dieſes Briefes erwähnte, an den Hofrath von Moſel, welcher mit dem Grafen Dietrichſtein die Intendanz der kaiſerlichen Hofoper bildete, einen geiſtvollen und liebenswürdigen, als Literat und Componiſt ausgezeichneten Mann, gerichtete Proteſtation, lautet, in der feinen und taktvollen Form abgefaßt, die Weber bei ſolchen Gelegenheiten zu Gebote ſtand, wie folgt:

„Dresden am 26. Oct. 1821.

„Geehrteſter Herr Hofrath!

„Seit einiger Zeit ſind mir von vielen Seiten recht beunruhigende Gerüchte über die Aufführung meiner Oper in Wien zugekommen. Ich hatte mich dadurch nicht irren laſſen, denn ich wußte mein Kind unter Ihrem Schutze, ich konnte mit Gewißheit hoffen, daß wenn Zenſur-Rückſichten, Aenderungen gewaltſam herbeiführten, ſie auf's Einſichtsvollſte gemacht werden würden. Ich habe ja Gottlob einen wahren Kunſtphiloſophen und keinen der leider ſo häufigen theatraliſchen Kunſtwerkzuſchneider vor mir. Auch durfte ich darauf rechnen, daß Ew. Hochwohlgeboren mir gewiß, wären die Aenderungen wahrhaft organiſch eingreifend, Nachricht davon gegeben hätten. Ich beſchwichtigte alſo die Unruhe meiner Freunde, mit meinem unbedingten Vertrauen auf Sie, welches unwandelbar feſt ſteht. —

„Nun giebt es aber allerdings noch einen Fall, deſſen beängſtigenden Zuſtand ich ſelbſt erfahren habe. Im Auslande herrſcht der Glaube, daß es faſt unmöglich ſey ein Werk in Wien auf die Bühne zu bringen. Man hat Ihnen Schwierigkeiten bei meiner Oper in

den Weg gelegt. Der Freund fürchtet nun vom Freunde verkannt zu werden, und setzt Alles daran, das Werk nur in Scene zu bringen, um damit auch zu beweisen, daß die k. k. Opern-Bühne auch fremder Arbeit sich willig öffne. Seine gütige Vorliebe traut auch wohl dem Werke mehr zu als es verdient, er hofft es trotz mancher unerläßlichen Verstümmelung zur Wirkung zu bringen, und hat dann wenigstens den beruhigenden Trost, das Seinige ehrlich gethan zu haben. Vorher, vielleicht unnütz, ängstigen wollte er auch den zärtlichen Vater nicht, und so gestaltete sich das Ganze, wie ich es wenigstens erfahren habe. Ist es nun so — verehrter Herr und Freund? oder quäle ich mich mit Hirngespinnsten, und Sie lachen herzlich über den träumerischen Gespenster sehenden Papa? Ey — ich habe wohl Ursache ein bischen Angst zu haben. Ein von Rossini berauschtes Publikum, eine Art von Oppositions-Geist zwischen südlichem und nördlichem Beifall — wenn da mein Kind nicht voll ausgestattet mit all dem bischen Guten was es vielleicht hat, vor seine Richter tritt, wird es da nicht verkannt werden? und sollte ich dann nicht lieber wünschen, daß es ihm gar nicht vorgeführt würde? Schelten Sie mich keinen Undankbaren, und zürnen Sie überhaupt diesem Geschreibsel nicht, das vielleicht geschrieben wird, während das Schicksal meiner Oper schon entschieden ist. Sie sind selbst Componist, darf ich mehr sagen, um mich von Ihnen ganz verstanden zu glauben? Ich mußte aber meinem Herzen Luft machen, und Ihnen wenigstens zeigen, daß ich den Lauf der Dinge wohl kenne, die oft unser bestes Wollen und Streben verkehren.

„Mögen diese Zeilen Sie froh und *gesünder* treffen als Sie *mich* verlassen. Behalten Sie mich lieb und glauben mich immer mit der tiefbegründetst reinsten Achtung und Liebe ꝛc.“

Wie Weber richtig geahnt hatte, fruchtete dieser Schritt so wenig, als andere deshalb gethane, und es gelang ihm erst im Jahre 1822, bei persönlicher Anwesenheit in Wien, durch mühevolle und allen Einfluß seines Ruhms und seiner Verbindungen in Anspruch nehmende Bestrebungen, der Oper eine Gestalt zurückzugeben, die sich ihrer wahren und ursprünglichen näherte. Mit dem so schnell wachsenden

Rufe des Freiſchützen ſollte ſich indeß für Weber noch eine, kaum weniger unangenehme Mißhelligkeit verknüpfen.

Mißverſtändniſſe mit Kind.

Die Oper hatte Weber bis zum Ende des Jahres 1821 die unerwartet hohe Summe von 1633 Thlr. 16 Gr. eingetragen*), und es bedrückte Weber's reges Rechtsgefühl, daß er einen, im Verhältniß zu dem Honorar, welches dem Dichter des Textes von ihm gezahlt worden war, ſo beträchtlichen pekuniären Vortheil allein zog. Er erwog aber des fein fühlenden und leicht verletzlichen Kind Charakter nicht ausreichend ſorgſam, als er beſchloß, dieſer ſeiner Empfindung durch Wiederholung der Honorarzahlung genug zu thun, die dieſem als ein Gnadengeſchenk erſcheinen und ihn kränkend anmuthen mußte, obwohl Weber daſſelbe in die Goldfolie des nachfolgenden, geiſtreichen Briefes hüllte:

„Dresden am 26. Nov. 1821.

„Mein theurer Freund und Mitvater.

„Unſer Freyſchütz gedeiht über die Maaßen, und wird von den Direktionen bei weitem mehr geſucht und beſſer honorirt, als ich erwarten konnte. Es iſt daher wohl natürlich, daß ich ſeit langer Zeit mich mit dem Gedanken trug, dem theuren Freunde, deſſen herrliche, gemüthvolle Dichtung mit dem nur ihr eigenthümlichen Zauber, dieſer Oper das Anziehende verlieh, auch wieder meinerſeits zu beweiſen, wie gern ich Alles hervorſuchen möchte, auch Ihm mit Etwas Freude zu machen. Ich ſann und überlegte, was Ihnen wohl ein zweckmäßiges, erfreuliches Andenken an den Freyſchütz geben könnte.

„Da kam ich immer wieder auf meine eigne Erfahrung zurück, daß bei ähnlichen Fällen die Leute nie das trafen, was mir brauchbar

*) Und zwar: Vom Berliner Theater 440 Thlr.; für den Clavierauszug 220 Thlr.; von Breslau 63 Thlr. 18 Gr.; von Prag 63 Thlr. 8 Gr.; von Carlsruhe 76 Thlr. 2 Gr.; von Wien 312 Thlr. 12 Gr.; von Peſth 93 Thlr.; von Kopenhagen 142 Thlr. 17 Gr.; von Königsberg 113 Thlr. 20 Gr.; von Hannover 110 Thlr.; in Summa 1633 Thlr. 16 Gr. Hierzu kam noch der Ankauf der Oper in Dresden mit 187 Thlr. 12 Gr.

D. Verf.

oder dauernd erfreuend seyn konnte, und daher die Sache immer nur halb ihren Zweck erfüllte. Ich denke also, Freund Kind, dem mein Herz in Allem immer so offen dargelegen hat, wird mich auch jetzt nicht spröde verkennen oder gar zurückweisen, wenn ich zu ihm spreche wie nur eben Männer, die das Leben kennen, und seinen Anforderungen am liebsten aus eigenem Willen und Kraft genügen, mit einander sprechen, und ihm sage: Freund, erlaube mir, dies in deine Hände legen zu dürfen, und versprich mir etwas damit anzufangen, das Dir und den Deinigen Freude macht, damit ich den schönsten, einzigen Zweck, den ich haben kann, erfüllt sehe, nehmlich Dir Freude zu machen. Und so will ich denn auch zu Ihnen, mein herzlieber Freund, gesprochen haben. Werden Sie Ihrem Sie so innig verehrenden und liebenden

Weber zürnen?"

Wie nicht anders zu erwarten war, wies Kind das „Geschenk" mit einem Briefe zurück, in dem er bitter von „Componisten" sprach, „die ein Libretto von einem Mindestfordernden kaufen und damit das Geschäft als abgethan betrachten. Bei allen Erfolgen, die dann die Oper habe, bedankten sie sich bei prima donna, primo uomo, Intendanz, Maschinisten, Choristen, bis zum Lampenputzer herab, nur nicht beim Dichter des Textes." Endlich erzählte er, allerdings nur beiläufig und mit herbem Scherze, daß man am Linke'schen Bade öffentlich davon gesprochen habe, es seien ihm, Kind, für den Text 800 Thlr. vom Grafen Brühl zugesandt worden u. s. w., und schließt den Brief damit, daß er, unter Remission der übersandten 30 Dukaten, die Sache auch als abgethan betrachte.

Weber erwiederte hierauf gemäßigt und im Gefühl, nicht den richtigen Weg zur Bethätigung eines löblichen Gefühls eingeschlagen zu haben:

„Dresden, den 26. Nov. 1821, Abends.

„Nicht abgethan, wenigstens nicht wohlgethan, treuen Freundes Meinung so von sich zu weisen wie man ein unnützes Brief-

Couvert unter den Tiſch wirft. Sie haben mir unendlich wehe gethan, mein lieber Freund, mehr als Sie hoffentlich gewollt haben. Sie ſind ſehr aufgeregt. Wohl, ich ſehe es ſo an, und es iſt Pflicht, trübe und heitre Stimmung des Freundes hinzunehmen. Aber was reizt Sie ſo auf? Den auf der Höhe ſtehenden Friedrich Kind, eine Badeklatſcherei, die ſo widerſinnig erfunden iſt, daß man doch wohl nur über ſie lachen ſollte. 800 Thlr.! — ! — !! Ich halte es übrigens für nöthig Ihnen mein Wort zu geben, daß ich von allen dieſen Gerüchten nichts gewußt habe. Und hätte ich ſie gewußt, ſolch ein Grund hätte mich beſtimmen ſollen? Mit innigem Bedauern ſehe ich, wie wenig Sie meine Denkungsart kennen. Unſere Sache war als Geſchäft abgethan. Wenn nun die Oper durchgefallen wäre, wie dann? Das trefflichſte Gedicht kann eine Oper allein nicht halten. Nichts leitete mich dazu Ihnen ſchüchtern eine Erneuerung des von Ihnen beſtimmten geringen Honorars zu bieten, als bei Gott, der heiße Wunſch, Ihnen durch Alles was in meiner Kraft ſteht, meine lebhafte Anerkennung, Achtung und Liebe anzudeuten. Ich habe es ſchlecht getroffen. Geben Sie aber etwas auf ſolches Geſchwätz, war es dann auch ein Freundſchaftsbeweis von Ihrer Seite, daß Sie mich nicht davon unterrichteten? Doch genug brieflich über dieſen Gegenſtand. Möge Ihnen der Himmel lauter Freunde ſchenken, die es ſo redlich meinen, als ich, die ſo treu an Ihnen hangen, Ihren Werth ſo erkennen, und die, ſelbſt ſo ſchmerzlich zurückgeſetzt, wie Sie es mir gethan, nicht aufhören dieſelben zu bleiben, wie es immer ſeyn wird

Ihr Weber."

Der Riß zeigte ſich aber als unheilbar. Das Verhältniß der beiden Männer, die ſo feurig und glücklich zuſammen gewirkt hatten, erkaltete zu ihrem Unbehagen und zum großen Nachtheile der Kunſt, denn die Spannung mit Kind knüpfte Weber's Beziehung zu Frau von Chezy, als er eines neuen Operntextes bedürftig wurde. Dieß Bedürfniß war aber, als obige Briefe geſchrieben wurden, bereits eingetreten.

Gegen eine Menge Einwände, Intriguen und Schwierigkeiten,

deren Darstellung hier zu weit führen würde, war es Ende des Jahres 1821 Weber gelungen, die Aufführung des „Freischütz“ in Dresden für Januar 1822 festgesetzt zu sehen. Es hatte diese Schwierigkeiten nicht vermindert, daß das erste Erscheinen eines Haupttheils des Werkes, der Ouverture, die er am 12. October in seines Freundes Fürstenau Concert in der sehr wohl gelingenden Absicht, diesem einen vollen Saal zu verschaffen, machen ließ, vor einem größern Dresdner Publikum dieses so völlig kalt ließ, daß man sich verwundert fragte: Ob dies wirklich die Musik sei, die eine neue Aera der Oper-Composition heraufzuführen bestimmt sei? und die Feinde der deutschen Oper sich triumphirend die Hände rieben.

„Freischütz“ in Dresden einstudirt.

Auch die Proben, während deren in Berlin sich ein so lebhafter Enthusiasmus des Personals kund gegeben hatte, zeigten hier wenig Enthusiasmus. Louis Spohr, der, wie oben erwähnt, am 31. Oct. nach Dresden übergesiedelt war, wohnte ihnen an und der Anblick der Beschäftigung mit dem reichen Leben eines dramatischen Werks wurde zur Anregung für ihn, sich auch wieder mit dramatischen Compositionen zu befassen. Er erinnerte sich eines in Paris zufällig aufgefundenen indischen Stoffes: „La veuve de Malabar“. Eduard Gehe, den er durch Weber kennen gelernt hatte, gestaltete sie zu einem Operntexte, und Spohr's herrlichstes Werk: „Jessonda“, entstand, das, im December 1822 vollendet, dazu bestimmt war, s. Z. auch auf Weber's Thätigkeit Reflexe zu werfen. *)

*) Wenig bekannt ist, daß auch Louis Spohr die Absicht gehabt hat, die Fabel des „Freischützen“ einer Operncomposition zum Grunde zu legen. Der damalige Oboist, später rühmlich bekannt gewordene Romandichter, Georg Döring, hatte das Apel'sche Märchen für ihn mit dem Titel: „Der schwarze Jäger“, als Text bearbeitet. Das tragische Ende war hier beibehalten, die ganze Entwickelung eine andere. Spohr legte die Arbeit zurück, als er hörte, daß Weber mit Composition des „Freischütz“ beschäftigt sei.

D. Verf.

Dreiundzwanzigster Abschnitt.

Text der „Euryanthe“. „Freischütz“ in Dresden.

Unter manchem Bittern, durch welches die Kritik Weber's Freude an seinem „Kinde mit den Siebenmeilenstiefeln“ vergällte, erregte ihn Nichts so unangenehm, als achselzuckende Bemerkungen über „formale Unvollkommenheiten“ des „Freischütz“, die seiner „halb dilettantischen“ Ausbildung zugeschrieben wurden, und halb verschleiert ausgesprochene, bescheidene Zweifel, daß die musikalisch wissenschaftlichen Kenntnisse des Schöpfers dieses genialen „Singspiels“ zur reifen Durchbildung des Tonwerks einer großen Oper ausreichen würden, und Seitenblicke und Vergleichungen mit den, im Sinne der Schule so hoch vollendeten Opern gleichzeitiger Componisten. Legte er doch gerade auf die Tüchtigkeit seines musikalischen Wissens so hohen Werth!

Diese Kundgebungen Lügen zu strafen, gewährte ihm die Oper, an der er arbeitete, „die Pintos“, keine Gelegenheit, und er wünschte daher Nichts sehnlicher herbei, als eine Veranlassung, die ihn von außen her zwänge, eine große „durchgesungene Oper“ im heroischen Style zu schreiben, die Alles enthielte, woran ein Meister seine musikalische Bildung in aller Tiefe zeigen könnte. Es erschien ihm daher wie ein wahres Zeichen und Wunder seines guten Geistes, als er am 11. November, in Tagen, wo durch eine Wiener Kritik dieser Wunsch lebendiger als je in ihm rege gemacht worden war, mit Spohr's bei Tisch sitzend, einen Brief von Domenico Barbaja, dem glänzenden Impresario, der vom Jahre 1822 an das Kärnthnerthor-Theater in Wien in Pacht genommen hatte, empfing, worin dieser ihn ersuchte, eine Oper für die Stagione 1822—23 zu schreiben und um Mittheilung seiner Bedingungen bat. Der Brief brach wie ein heller Sonnenstrahl durch den etwas trüben Himmel von Weber's Kunstleben; Weber rief nach Champagner und mit hochgehobenen Gläsern Schaumweins wurde im frohen zeugenden Momente der Zukunft eines Kindes seines Genius zugetrunken, das zum Schmerzensreich für ihn

Bestellung der „Euryanthe“ 11. Nov. 1821.

werden ſollte. Weber's ganzer Humor, ſeine ganze Freude am holden Unſinn ſprudelte an jenem Abende zum Jubel ſeiner Gäſte empor. Die Beſtellung löſte ſein Herz vom Drucke einer Schuld an die Kunſt, ſie mußte ihn erfreuen. Barbaja hatte in ſeinem Schreiben ausdrücklich von einer Oper „im Style des Freiſchützen" geſprochen, daß aber nur von Compoſition einer „großen Oper" die Rede ſein könne, mußte für Weber in dieſem Augenblicke feſtſtehen.

Unbekannt mit den damaligen Theater-Verhältniſſen in Wien und beſorgt, die äußeren Verhältniſſe ſeiner Thätigkeit mit ſeinem Beſteller richtig zu geſtalten, richtete er nachſtehende Schreiben an ſeinen Freund, Friedrich Treitſchke, Sekretär beider Hoftheater in Wien, und an Barbaja ſelbſt.

„13. November 1821.

„Geehrter, alter Freund!

„Unter den Vielen, die ſich in Wien jetzt ein Recht auf meine Dankbarkeit erworben haben, gehört doch gewiß dem ſorgenden Regiſſeur ein ordentlich gut Theil, und das ſoll Ihnen nicht fehlen, mein lieber Freund! ich wollte nur, ich könnte es Ihnen auch recht anſchaulich machen. Zudem hat es mir auch wieder zu einem Briefe von Ihnen verholfen, der mit aller Güte und Freundſchaft zu mir ſpricht und mich erfreute; ja ich hoffe, daß der lang abgeriſſene Faden nur feſter noch angeknüpft werde. Aeußerſt beklage ich Sie um des Verluſtes Ihrer trefflichen Direktion willen; wie wird denn nun die Sache? wie geſtaltet ſich das Verhältniß der deutſchen Oper zur italieniſchen? So hätte ich unzählige Fragen, und wenn es Ihre häufigen Geſchäfte nur einigermaßen erlauben, ſo bitte ich Sie nur um einige Aufklärung über den Stand der Dinge. Sig. Barbaja hat allerdings ſchon an mich geſchrieben und will meine Bedingung wiſſen; ich will aber ſeine Vorſchläge hören, da ich die Verhältniſſe in Wien nicht kenne. In Berlin war das anders, da konnte ich unbedingt der Billigkeit und Einſicht des Grafen Brühl vertrauen. Ich habe ſchon Herrn von Moſel's Rath in Anſpruch genommen, und bitte Sie, mir auch Ihre Erfahrungen und Kenntniſſe der Lokal-Verhältniſſe nicht zu entziehen!

Allerdings ſchreibe ich juſt an einer komiſchen Oper von Winkler, den erſten Akt habe ich fertig entworfen und auch zu den folgenden beiden Materialen vorliegen. Meine häufigen Dienſtgeſchäfte laſſen mir nur wenig Zeit übrig, und ich arbeite nur mit unbedingter Luſt, und ohne mich zu jagen. Die Fortſetzung Ihrer Seufzer, lieber Freund! kann ich beſtens beſorgen, ich darf nur die letzten Glieder Ihrer Kette an meine längſt verfertigte und noch immer in Fortſetzung begriffene anreihen, und ſie wandeln vereint traurig durch die Welt. Geduld und Hoffnung mögen uns nicht verlaſſen!

„Empfangen Sie ꝛc.“

„An Herrn Barbaja in Wien.

„Dresden den 20. Nov. 1821.

„Es iſt ſehr ſchwer ein intereſſantes Buch zu bekommen. Ich werde es allerdings ſelbſt wählen. Wird Herr Barbaja den Dichter honoriren, und mit wie viel? oder ſoll der Componiſt das Buch auf eigne Rechnung nehmen? Für dieſen Winter würde wohl die Friſt zu kurz ſeyn, Sommers 1822 aber dürfte Herr Barbaja nur die Zeit ohngefähr beſtimmen, in der ihm die Aufführung der Oper am angenehmſten wäre. Es verſteht ſich von ſelbſt daß die Operngeſellſchaft der Kaiſerſtadt Wien würdig ſey.

„Da ich die neuen Verhältniſſe in Wien nicht kenne, und eben ſo wenig unbeſcheiden fordern, als zu kurz kommen möchte, ſo glaube ich Herrn Barbaja mein Vertrauen in ſeine Billigkeit nicht beſſer beweiſen zu können, als wenn ich ihn erſuche, mir Bedingungen vorzuſchlagen, die unſerer beiderſeitigen Stellung angemeſſen ſind.

„Ich erkenne mit Achtung den ehrenvollen Auftrag für das ſo kunſtehrende und liebende Publikum der Kaiſerſtadt ein eignes Werk arbeiten zu dürfen, und mein Streben wird ſeyn, mich dieſer Ehre nicht ganz unwürdig zu zeigen. Es gereicht mir zum beſonderen Vergnügen, Herrn Barbaja's perſönliche Bekanntſchaft hierdurch zu machen und ihn dann mündlich der vorzüglichen Achtung verſichern zu können, mit welcher ich die Ehre habe zu ſeyn

C. M. von Weber.“

Die Folge der Verhandlungen mit Barbaja war eine Einladung, auf Kosten seiner Verwaltung nach Wien zu kommen und Sänger und Verhältnisse kennen zu lernen. Auch ging Barbaja darauf ein, die Wahl des Stoffs und die Form und Dimension der Oper dem Meister zu überlassen.

Nach den im Augenblicke maßgebenden Motiven und der ganzen Richtung Weber's, konnte der Stoff kein anderer als ein heroisch-romantischer sein.

Weber dachte zunächst an den „Cid", den Kind für ihn schon früher zu bearbeiten begonnen hatte. Wahrscheinlich zum großen Verluste für die Kunst machte die mit Kind eingetretene Spannung ein Fortstreben in dieser Richtung unthunlich. Auch Rellstab's „Dido" kam in Frage, ohne ihm genügend zuzusagen. Gerade im Momente des emsigsten Suchens führte der Zufall Weber mit der Enkelin der Karschin, der Dichterin Helmine von Chezy, im Liederkreise zusammen, wo sie ihre Novelle: „Die Zeit ist hin, wo Bertha spann", und lyrische Gedichte, mit sehr wohlthuender Methode und klingendem Organ, ansprechend vorlas. Die dramatische Lebendigkeit der Scenerie in jener Novelle, der Wohllaut der Verse in den nicht geistlosen Gedichten ließen in dem wieder „auf der Textjagd" begriffenen Weber die Möglichkeit erscheinen, daß die leichtbewegliche Frau einen guten Operntext liefern könnte. Mit Feuer und Flamme ergriff diese, begierig, ihren Namen den rasch nach oben strebenden Flug des Ruhms von Weber's Talent mitmachen zu lassen, seine hierauf bezüglichen Andeutungen. Schon wenige Tage darauf legte sie ihm eine Reihe, zum großen Theile aus ihres Freundes Friedrich Schlegel „Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters" entnommene Stoffe vor, unter denen sich aber auch eine „Melusine", „Magellone" und ein „Wigalois" befanden.

Verbindung mit Helmine v. Chezy.

Von allen diesen sagte ihm, seltsamer Weise, der fast undramatischste von Allen am meisten zu, den Helmine nur beiläufig und aus Liebhaberei für einen, von ihr, auf Friedrich Schlegel's Veranlassung, aus des liederlichen Grafen Tressan Romanbibliothek, zur Aufnahme in sein eben erwähntes Werk, in's Deutsche übersetzten Roman, skizzirt

Stoff der „Eurvanthe".

hatte, weil er ſie an die goldene Zeit ihres Lebens 1804 erinnerte, als ſie mit Dorothea und Friedrich Schlegel, Sophie Bernhardi, Varnhagen von Enſe ꝛc. in Paris Romantik ſchwelgte. Dieſer Roman hieß: „Histoire de Gérard du Nevers et de la belle et vertuense Euryanthe sa mie“.

Weber erſuchte ſie, ein Scenarium zu einer dramatiſchen Behandlung dieſes Stoffes zu entwerfen, deſſen Sprödigkeit gegen bühnengemäße Geſtaltung er ſehr wohl erkannte, aber unterſchätzte, indem ſein Blick ſich zu ausſchließlich auf den Reichthum muſikaliſch-lyriſcher Motive fixirte, welche die Fülle der Gefühlswelt deſſelben hervorlocken mußte.

Nie waren zwei heterogenere und zu gemeinſamer künſtleriſcher Produktion weniger geſchaffene Weſen, auf deren Vereinigung zu ſolcher kaum der barockſte Sinn hätte verfallen können, im Streben nach der Zeugung eines großen, in reinen, ruhigen Contouren und edeln Maſſen anzulegenden Kunſtwerks hoher Bedeutung in unglücklichſter Geiſterehe verbunden! —

Helmine v. Chezy. Helmine von Chezy war im Jahre 1817 von Berlin, wohin ſie zur beſſern Führung eines wunderlichen Proceſſes gegen die Lazareth-Verwaltung in den Rheinprovinzen gezogen war, in den ſie ſich durch gutmüthige aber unüberlegte Beſtrebungen, ſich in Sachen zu miſchen, die ſie Nichts angingen, verwickelt hatte, nach Dresden übergeſiedelt. Sie lebte hier in beſchränkten, oft faſt drückenden Verhältniſſen; doch hatte die auf der Höhe ihres Dichterruhms ſtehende Frau, ein echteſtes Kind ihrer Zeit, welche das ſonderbare Schickſal gehabt hat, ihren Namen durch das ſchlechteſte ihrer Werke, „den Euryanthentext“, auf die Nachwelt getragen zu ſehen, ſchnell in den Häuſern von Noſtiz, Theodor Hell, Friedrich Kind, Thereſe aus dem Winkel, der Gräfin Jarazewska ꝛc. treffliche Aufnahme gefunden. Sie war mit Malsburg und Graf Löben in engere Freundſchaft getreten, während ſie mit allen Mitgliedern des Liederkreiſes in den beſten Beziehungen ſtand.

Helmine hatte in letzter Zeit ihre ſchöne Geſtalt, auf die ſie ſehr eitel war, verloren und war dick und unförmlich geworden. Der Schmerz hierüber hatte ihrem ſonſt heitern und offnen Charakter eine

reizbare, zänkiſche und rechthaberiſche Richtung gegeben, die den Verkehr mit ihr ſchwer machte. Dieſer gewann auch nichts an Anmuth dadurch, daß ſie überall von ihren großen, nicht ſehr wohl erzogenen und keineswegs äußerlich wohlgehaltenen Knaben begleitet erſchien.

Zur Zeit, als Frau v. Chezy mit dem Texte der „Euryanthe“ beſchäftigt war, hatte ſie gerade ihre früher innegehabte, düſtere Wohnung auf der Moritzſtraße aufgegeben und war in die freundlichen ſogenannten Calberla'ſchen Häuſer an der Elbe, in der Nähe des Theaters übergeſiedelt. Sie bewohnte hier Räume von herrſchaftlichen Formen. Der Miethcontrakt war in achtzeiligen Stanzen von Frau von Chezy verfaßt.

Wenig entſprach den Dimenſionen und den Anſprüchen ihrer Appartements deren Meublirung. Der Salon enthielt ein Sopha, ſechs Stühle und einen Theetiſch. Von Gardinen an den Fenſtern war nirgends die Rede. Wen die Sonne beläſtigte, der ſtiftete mit Stecknadeln eine Serviette oder einen Shawl am Fenſter feſt, ja ſogar Unterröcke ſollen zu ſolchen Zwecken Verwendung gefunden haben. Auf den Fenſterbrettern und dem Sopha lagen Bücher und Wäſche, und die Spuren eines zahmen Rothkehlchens, das im Zimmer umherflatterte, wurden von Fremden nicht immer ſo idylliſch gefunden, als von Helmine, der „das Vogelflattern den Geiſt hob“. Die Ausſicht aus den Fenſtern war die ſchönſte, die man haben kann auf den Strom, die Neuſtadt, die Berge, die Lößnitz und die belebte Brücke. Als Jean Paul ſie einſt beſuchte, ſagte er, auf das Gewühl der Brücke deutend: So hab' ich es gern! Ich ſehe den Lärm und höre ihn nicht. —

Wenn ſich, wie es oft der Fall war, ein großer und ausgewählter Zirkel bei Frau von Chezy verſammelte, bot die Beſchaffung von Sitzmitteln oft Schwierigkeiten, die ſich nur durch das Heranſchleppen von Küchenbänken und Gartenſtühlen abhelfen ließen. Selten reichte die Zahl der Taſſen, die ſie beſaß und die, als lauter geſpendete Andenken, einen ſehr bunten Haufen bildeten, zur Bewirthung ihrer Gäſte mit Thee aus, noch weniger aber die der ſilbernen Theelöffel. Man trank dann Thee aus Bier- und Weingläſern und rührte mit Butterbroden, die ſich jeder ſelbſt bereitete, um. Doch berührte dieſe Knappheit ihrer

äußern Verhältniſſe die Laune der Dichterin nicht im Mindeſten, und die Zirkel, die bei ihr zuſammen kamen, waren nicht weniger belebt, als wenn die Bewirthung eines Eſterhazy die Gäſte angezogen hätte. Als abgeſagte Feindin von Kochen und Backen bezog Frau von Chezy ihre Mahlzeiten zubereitet aus einer nahe gelegenen Reſtauration ſehr untergeordneten Ranges. An Tagen, wo das Holen des Mittagseſſens ganz verſäumt worden war, begnügte man ſich auch mit gegen Abend getrunkenem Kaffee, zu dem viel Kuchen verzehrt wurde.

Eben ſo ſorglos wie in Bezug auf ihre häusliche Einrichtung war Helmine von Chezy in Hinſicht auf ihre und der Ihren äußere Erſcheinung.

Die Beſchaffungen von Bekleidungs-Material geſchahen höchſt unregelmäßig. Oft war es, Anſtands halber, kaum mehr zuläſſig, den Knaben die Hoſen tragen zu laſſen, in denen ſie überall erſchienen. Da wurde zu Weihnacht Tuch gekauft, zu Oſtern dem Schneider eingehändigt und dieſer lieferte, nachdem er beliebig geſtohlen hatte, die neuen Hoſen zu Pfingſten ab. „Der Junge muß ſich behelfen lernen," ſagte dann Helmine.

Eine entſchiedene Gegnerin hatte Helmine in Carolinen, deren ſtrengem Ordnungsſinne und Hausfrauentakte der Poetin laxe Grundſätze und häusliche Salopperien in der Seele zuwider waren, und die, im Feingefühle echter Liebe, mit dem Herzen erkannte, daß aus dem Wirken dieſer Frau mit dem ihres Gatten ein Sproß ſeines Genius nimmermehr entſtehen könne, der deſſen höchſtes Schaffen zu repräſentiren im Stande wäre. Oft durch geſellige Verſtöße, Mangel an Delikateſſe von Helmine verletzt und durch faſt cyniſches Kundgeben genialer Rückſichtsloſigkeit, mit der ſie, ohne Acht auf das ſorgſam gehütete Hausrecht, zu Weber drang, die unpaſſendſten Stunden zu ihren Beſuchen und Conferenzen wählte, den geplagten Mann oft faſt bis zur Verzweiflung verſtimmte, erzürnt, beklagte Caroline es oft und laut, daß das Geſchick gerade dieſe Frau Weber als Dichterin zugeführt habe. Es vermehrte die peinliche Spannung zwiſchen den beiden Frauen, daß Helmine, der dieſe Kundgebungen Carolinens nicht verborgen blieben, dieſer ſo nonchalant und formlos begegnete,

daß Weber ſich oft faſt dazu gereizt fühlte, „das Chez“ (mit dieſem, ein Weſen „nicht Mann und nicht Weib“ bezeichnenden Ausdrucke pflegte Weber, in ſeinem immer kauſtiſcher werdenden Humor, die Poetin zu bezeichnen) zur Thür hinaus zu werfen.

Die Auſpicien, unter denen die Euryanthe entſtand, waren nicht hold und ſiegverkündend! —

Die Geſchichte des „Gérard de Nevers etc.“, die zum Vorwurf für die Oper gewählt wurde, iſt ſchon im alten Fabliau voll Inconſequenzen. Die Charakterhandlungen ſind unmotivirt und weitaus zu complicirt, als daß die Individualitäten ſich durch einfache Striche mit dem poetiſchen „Decorationsmalerpinſel“ zeichnen ließen. Dieß erfordert aber nun einmal die Natur des Operntextes, wenn nicht durch ein undeutlich ausgeſprochenes Wort, eine ausgelaſſene Phraſe, die Auffaſſung des innern Zuſammenhangs des Ganzen problematiſch werden ſoll. Dem Kriterium für die Handlung eines vollkommenen Operntextes, daß ſie, auch als Pantomime dargeſtellt, verſtändlich bleiben müſſe, war mit dieſem Stoffe nicht Genüge zu thun.

Die Fabel nach des Grafen Treſſan Sammlung iſt in der Kürze folgende:

Fabel der „Euryanthe“.

Bei einem Siegesfeſte am Hofe Carl's des Dicken, das mit Turnier, Tanz und Spiel gefeiert wird, ſingt Gerhard von Nevers, ein Ausbund aller Tugenden, von ſeiner Tänzerin, der Burgfrau von Dijon, aufgefordert, ein Lied zu Ehren der Treue ſeiner Geliebten, das ſo hübſch iſt, daß es zweckmäßig (und beſſer als der platte Text von Adolar's erſter Arie) in die Oper mit aufgenommen worden wäre.

Die Ehre, die der blonde, ſchüchterne Held damit erndtet, ärgert Lyſiardus von Foreſt, einen wackeren Theaterböſewicht, der ſich deshalb, Frauentreue überhaupt verſpottend, vermißt, die Geliebte zu verführen, ſei ſie ſo tugendhaft als ſie wolle.

Vom ſchwachen Könige an ihrem knabenhaften Vorhaben nicht gehindert, ſetzen Gerhard und Lyſiart, nach heftigem Streite, in unwürdigſter und unpoetiſchſter Weiſe, Hab und Gut bei einer Wette um die Treue der Geliebten zum Pfande.

Lyſiardus eilt in Pilgertracht nach Nevers, wo Euryanthe, nicht

sehr decenter Weise, bei ihrem Geliebten lebt. Er trifft sie auf dem Wege zur Kirche, wird von ihr, als armer Pilger, eingeladen und bewirthet und bringt sofort sehr plumper Weise seine Liebeswerbung an, die, wie dieß auch von einem weniger blanken Tugendspiegel unter solchen Verhältnissen geschehen wäre, derb abgewiesen wird. Gundrieth, die alte Hofmeisterin Euryanthens, bemerkt bei Tafel die Niedergeschlagenheit Lysiart's, erräth, daß er Euryanthen liebe (was nicht der Fall ist) und verspricht, nachdem sie ihn zum Reden und Erzählen seiner Wette gebracht hat, ohne irgend anderes Motiv, als etwa den, allen alten Weibern eigenen Hang zum Kuppeln, ihm zu seinem Zwecke, oder doch täuschenden Beweismitteln zu verhelfen. Am selben Abend noch fällt es ihr, beim Nachsinnen über Mittel und Wege zu diesem Ziele, auf, daß Euryanthe, beim zur Ruhe Gehen, sich nie ganz von ihr entkleiden lasse. Diese, von ihr befragt, theilt ihr mit, daß es auf Gerhard's Befehl geschehe, da sie unter der linken Brust ein Maal in Gestalt eines Veilchens habe, das Niemand außer ihm sehen solle.

Darauf baut die Alte ihren Plan. Sie bereitet Euryanthen ein Bad, nachdem sie ein Loch in die Thür gebohrt hat, und Lysiart genießt das Glück, sich von dem Vorhandensein des violetten Zeichens auf dem weißen Sammet der Haut überzeugen zu können.

Lysiardus verspricht nun sehr unklug und ohne Grund, die Alte zur Herrin seiner Ländereien zu machen und kehrt an den Hof zurück, wo auch Gerhard fröhlich und rosenbekränzt erscheint.

Auf Lysiart's Antrag, gegen den auch der platteitle Gerhard Nichts einwendet, wird Euryanthe nun, in gefühlverletzender Weise, zu Gericht vor den ganzen Kreis der Cavaliere gestellt und Lysiardus beschreibt hohnlachend, zum Beweis, daß er seine Wette gewonnen, vor dem ganzen Hofe den schönen Leib Euryanthens.

Der schwachköpfige Gerhard und der noch schwächere König erkennen dieß als Beweis an, Lysiardus wird mit Revers belohnt und Gerhard setzt die vor Schreck stumme Euryanthe auf ein Pferd und reist mit ihr zwei Tage und Nächte, bis er einen Ort findet, der ihm abgelegen genug scheint, sie zu tödten.

Wie es kommt, daß die Liebenden so geraume Zeit zusammen reisen, ohne sich erklärend auszusprechen, bleibt unerwähnt!

Im Augenblicke, als er dieß thun will, dringt ein Lindwurm, jedenfalls ein respektablerer Gegner für einen gewappneten Ritter, als der Schlangenwurm der Oper, feuerspeiend auf Gerhard ein. Diesem wirft sie sich aufopfernd entgegen, Gerhard aber erlegt ihn und kann sich nun nicht entschließen, Euryanthe zu tödten, läßt sie aber in der Einöde allein. Euryanthe, statt das ihr gelassene Pferd zu benutzen und, im Gefühl ihrer Unschuld, zu versuchen, sich und ihre Ehre zu retten, bleibt im Walde liegen und wird vom Herzoge von Metz gefunden, der, von ihrer Schönheit entzückt, beschließt, sie zu heirathen. Er wird aber von Euryanthe abgewiesen, die indeß nichtsdestoweniger bei ihm bleibt.

Gerhard aber, in der Sehnsucht, sein Ahnenschloß nochmals zu sehen, leiht sich von einem ihm begegnenden Sänger Leyer und Kappe und begiebt sich so, mehr als tollkühner Weise, zum Hochzeitsfeste des Lysiardus und der Gundrieth und hat das Glück, ein Gespräch dieser zu belauschen, wodurch ihm die Unschuld Euryanthens klar wird. Sofort begiebt er sich auf eine Heldenfahrt, um die Verlassene aufzusuchen. Auf dieser langen Fahrt besteht er tausend Abenteuer, erschlägt Riesen und Drachen, befreit Fräuleins, wird sogar endlich in Cöln von der Tochter des Herzogs von Cöln, Eglantine, seiner Geliebten untreu gemacht und vergißt sie ganz.

Euryanthe lebt indeß bei des Herzogs von Metz Schwester, Ismene. Ihr Lieblingsspielwerk ist eine Lerche, die sie füttert. Diese raubt ihr (unglaublicher Weise) einen Ring, den sie von Gerhard hat, und entflieht damit. Ein sehr böser Ritter, Meliatyrus, am Hofe des Herzogs, entbrennt auch in Liebe für sie, und da sie ihn auch zurückweist, will er sie in ihrem Bette tödten, trifft aber die Schwester des Herzogs, Ismene. Euryanthe wird, ohne irgend ein Motiv, dieses Mordes angeklagt und ein Gottesgericht über sie zu halten beschlossen.

Die Lerche ist aber mit dem Ringe in die Gegend von Cöln geflogen (?). Gerhard's Falke fängt sie auf der Jagd (?), Gerhard

wird durch den Ring an Euryanthen erinnert, begiebt ſich gleich wieder auf die Fahrt und kommt, natürlich gerade zum Gottesgerichte, nach Metz, kämpft für Euryanthe, und erſchlägt den Frevler, der ſterbend ſeine Schandthat bekennt. Er zieht mit Euryanthe vereint an den Hof des Königs, erhält ſeine Lande zurück und die des Lyſiardus dazu. Gundrieth wird verbrannt, die Liebenden vermählt, und ſo endigt die abſurde Geſchichte fröhlich genug.

Es iſt in der That beim Blick auf dieſen verworrenen, unter die abſurdeſten der alten Fabliaus gehörenden Stoff, mit ſeiner complicirten, zerfahrenen Entwickelung, unmöglichen Charakteriſtik, ausgedehnten Scenerie, undramatiſchen Tendenz und ſogar unmuſikaliſchen, weil durch und durch unwahren, Gefühlswelt, ſchwer begreiflich, wie er ſich der Anſchauung Weber's als Opernſtoff unter ſo vielen der romantiſchen Sagenwelt, die ſich faſt ſämmtlich für dieſen Zweck beſſer geeignet hätten, empfehlen konnte.

Er iſt zu ſpät ſeines Mißgriffs, den er indeß nie in ganzem Umfange erkannte und durch unaufhörliches Aendern am Texte, das ſich bis auf die Correktur der Textbücher ausdehnte, ſo gut als thunlich zu verbeſſern ſuchte, inne geworden.

Wahrſcheinlich hat ihn, wie erwähnt, bei dem Ueberleſen des Fabliau das äußerlich muſikaliſch darin enthaltene Element zunächſt gefeſſelt, das in der Schürzung des Knotens des Ganzen, in einem Liede Gerhard's und deſſen Charakter als Sänger liegt. Auch knüpften ſich wohl ſofort für ſeinen praktiſch theatraliſchen Sinn die für eine große Oper nöthigen Stimmlagen an die Perſönlichkeiten des Fabliau; auch beſtach der Reichthum der Erſcheinungen beim Hinblick auf ſeinen Zweck der Schöpfung einer romantiſchen Oper im größten Style und ließ der Hoffnung Raum, daß derſelbe ſich erträglich logiſch und dramatiſch werde ordnen laſſen. Dieſer Reichthum war es auch, der in Weber die Idee zur Reife brachte, in dieſem Werke den Verſuch einer Verkörperung des Ideals einer großen Oper, wie es ſich im Laufe ſeines reichbewegten Lebens aus praktiſch theatraliſchen und dramatiſch muſikaliſchen Elementen in ihm nach und nach gebildet hatte, anzuſtellen.

Als Grundprincip ſchwebte ihm hierbei die gleichberechtigte Mitwirkung der Schweſterkünſte Muſik, Schauſpielkunſt und Malerei vor. Dieß ſpäter, wie wir ſehen werden, von ihm mit aller Beſtimmtheit ausgeſprochene Princip, wurde Frau von Chezy als Standpunkt gegeben, von dem aus ſie den Grundplan der Oper ordnen ſollte und Weber fügte hinzu: „Wenn es an das Ausarbeiten des Textes geht, machen Sie mir in Gottes Namen das Leben mit ſchwierigen Versmaßen, unerwarteten Rhythmen u. ſ. w. recht ſauer, das zwingt die Gedanken auf neue Wege und lockt ſie aus ihren Schlupfwinkeln heraus.“ Mit dem ihr eigenen Feuer ging die lebhafte Frau ungeſäumt an die Arbeit. Grundprincip bei Schöpfung der „Eurvanthe“.

Während Helmine von Chezy ſich mit dem erſten Entwurfe zur „Eurvanthe“ beſchäftigte, gelang es Weber, einen lang gehegten Wunſch verwirklicht zu ſehen. Er wurde mit den Vorbereitungen zu regelmäßig von der Capelle zu gebenden Abonnements-Concerten fertig, in denen den Dresdnern, die ſeit 1812 ohne ſtehende Concerte geblieben waren, eigentlich zum erſten Male, denn die vor dem genannten Jahre gegebenen Darſtellungen waren zu unvollſtändig, weltliche und nicht katholiſche geiſtliche Vokal- und Inſtrumental-Muſik von guten Meiſtern in würdiger Ausführung vorgeführt werden ſollte. Ein freiwilliger Verein der Capelle war durch Weber's Betrieb gebildet worden, er nahm ſich der Leitung mit Feuereifer an, das Theaterſingechor ſang die Chöre, die beſten Sänger des Theaters die Soli's; der Preis wurde mäßig geſtellt (2 Thlr. für je drei Concerte), und Dresden erhielt auf dieſe Weiſe, ohne Beihülfe von oben her, ein leicht zugängliches, ſtehendes Concert, das ſich den beſten an die Seite ſtellen durfte. Die Concerte brachten, unter vielem Neuen, in raſcher Folge: Haydn's Schöpfung, Mozart's C dur-Symphonie, Beethoven's D dur-Symphonie, Weber's Jubelcantate, Haydn's B dur-Symphonie, Olympia-Ouverture von Spontini, Mehul's Jagd-Ouverture, Ries' Symphonie in D dur, Naumann's Oratorium „I Pellegrini“, Spohr's Fauſt-Ouverture ꝛc. Bemincaſa, Tibaldi, Saſſaroli, Cantu, die Funk, Miſch, Sandrini ſangen, Polledro, Fürſtenau, Hermſtädt, Dotzauer, Kotte, Kummer und Weber ſpielten Soli, und ſo bot das Abonnements-Concerte in Dresden.

Ganze reichen, gediegenen und jedem, nur nicht dem ſchlechten Geſchmacke, zuſagenden Genuß.

Nichtsdeſtoweniger erndteten die Unternehmer wenig Freude und Dank. Das Ganze wurde kühl aufgenommen und fand wenig Theilnahme.

Ueber dieſe Beſtrebungen alle ſchreibt Weber an Lichtenſtein den nachfolgenden Brief, aus dem es auch auf's Neue hervorgeht, welchen Werth er auf die äußere Erſcheinung, den Mechanismus und die Decoration bei Operndarſtellungen legte.

„ꝛc. Wie viel muß man wohl zu thun haben mein herzlieber Bruder, wenn man nicht einmal dazu kommen kann die freudigſten Ereigniſſe denen zu erzählen, von deren wahrer Theilnahme man überzeugt iſt. Die Wiener Correſpondenz hat ſich wie eine Meeresfluth über mich ergoſſen, und alle andern vor der Hand verſchlungen. Ich ſpare mir alles erzählen und lege Dir hier Originalbriefe bei (die ich mir zurückbitten muß) aus denen Du, und die, denen Du es mittheilen willſt, alles am beſten erſehen könnt; ich füge nur hinzu, daß die Oper*) bis jetzt 7mal bei gleich gefülltem Haus und jedesmaliger Wiederholung anderer Muſikſtücke gegeben iſt. Ich ſchicke Dir Spaßes halber Briefe der verſchiedenſten Art mit. Von dem neuen Pächter Barbaja bekam ich ſchon nach der 3. Vorſtellung den Antrag, eine Oper eigends für Wien zu ſchreiben, und ſie im Laufe künftigen Sommers da aufzuführen. Nun ſchenke nur Gott Kraft und es geht alles gut, faſt zu gut um mich nicht zu ängſtigen. Briefe, wie Dein letzter, ſind mir wahre Herzſtärkung und Beruhigung: ich faſſe dadurch Vertrauen zu mir ſelbſt, und gehe meinen Weg fort ohne mich durch das, was links und rechts geſchieht, irren zu laſſen. Habe innigen Dank dafür.

„Bernhard Romberg war 2 Tage hier; geht nach Wien, Polen, kömmt in einigen Monaten nach Berlin.

„Endlich fangen die Leute hier auch an ſtutzig zu werden, und ich muß Allerhöchſtem Willen gemäß den Freiſchützen aufführen. Es

*) (Freiſchütz.) D. Verf.

ſoll die erſte Oper nach Neujahr ſein. Ich wollte der Kelch wäre ſchon an mir vorbei gegangen. — Nun ich konnte nicht länger ausweichen. Nun lieber Bruder bitte ich Dich Namens unſerer Direktion um einen ſolchen Adler, mit Flügel zum An- und Abnehmen, wie der letzte in Berlin, aber ſo bald als möglich, auch habe die Güte mir den Preis bald wiſſen zu laſſen. Spohr lebt ſeit 4 Wochen hier und will ein Jahr bleiben, um ſeine Töchter im Geſange auszubilden; im letzten Abonnements-Concerte der Kapelle ſpielte ich meine neuen Konzertſtücke mit ungeheurem Beyfall. Da geben wir nun recht ordentlich ganze Symphonien ꝛc.

„Wie eigentlich in Berlin nun die Theaterverhältniſſe ſtehen, kann ich noch nicht recht erfahren. ich glaube die Betheiligten wiſſen es ſelbſt noch nicht recht woran ſie ſind.

„Verzeihe mein confuſes Geſchreibſel. Grüße Deine liebe, gute Victoire herzlich von mir und Lina, auch alle unſere Freunde und behalte lieb Deinen alten treuen

Weber.

„Dresden, den 3. D. 1821.

„Schicke mir doch die Adreſſe von dem guten Bier."

Verhandlungen in Wien.

Indeß hatten auch die Verhandlungen in Wien ihren Fortgang und zur großen Freude Weber's, der zu dem pompöſen Impreſario Barbaja kein rechtes Vertrauen faſſen konnte, erbot ſich der treffliche Friedrich Treitſchke, ſeine Angelegenheiten in Wien ſelbſt zu führen und bat ihn um officielle Ueberſendung ſeiner Bedingungen. Dieſe ſchickt er ihm im nachfolgenden Briefe:

„17. December 1821.

„Mein ſehr lieber, theurer Freund!

„Je ſeltner wahrhaft redliche Theilnahme und Freundſchaft in der Welt iſt (je mehr ich leider der trüben Erfahrungen in Menge aufzählen kann), deſto wohlthuender iſt Ihr Begegnen, und man weiß Sie doppelt zu lieben und zu achten. Tauſend Dank, m. l. Fr. für Ihre vertrauliche Mittheilung! Es iſt mir ganz wohl geworden,

ſeitdem ich meine Unterhandlung in Ihren Händen weiß, und es wächſt überhaupt mein Vertrauen zu den Einſichten der Adminiſtration, daß ſie Ihnen die Hauptführung des Geſchäfts vertraut. Tief fühle ich mit Ihnen den Verluſt Ihrer trefflichen Direktoren; und mit welcher Luſt hätte das Werk emporblühen müſſen? Aber da nun die Verhältniſſe ſich unabwendbar ſo geſtaltet haben, da ſo manches Fremdartige eindringen wird und muß, ſo iſt es, glaub ich, doppelt Pflicht, den Muth nicht zu verlieren, und für das Gedeihen der Kunſt zu thun, was man eben thun kann. Sie erhalten hier auch meine offizielle Antwort. Ich habe Ihre und Herrn von Moſels treue Winke aufgefaßt, nach langer Ueberlegung da aber vorgezogen, geradezu eine Summe auszuſprechen, als mich erſt auf irgend eine Weiſe, auf Roſſini beziehend, einzulaſſen; ich glaube daß da die Herren Ausflüchte und Einwürfe ohne Ende gefunden hätten, und am Ende hat es für mich etwas mir höchſt Widerſtrebendes, irgend eine Aeußerung zu thun, die ſo ausſähe, als maaßte ich mir an, mir ſelbſt einen Platz in der Welt beſtimmen zu wollen.

„Ich habe es von mehreren Seiten her gehört, daß in Wien das Gerücht geht: „Sigr. Barbaja habe mir 300 Duk. geboten.“ Nun! da habe ich in öffentlicher Meinung und Ihrem Rathe Gewähr genug für meinen Vorſchlag. Das Buch — das mir Helmine v. Chezy dichtet, wird hoffentlich eine ausgezeichnete Dichtung werden.

„Bald ſchicke ich Ihnen das Ganze zu, und bitte um Ihre erfahrungs- und einſichtsvollen Bemerkungen.

„Die Hoffnung, Sie im Frühjahr hier zu ſehen, erfreut uns Alle ſehr. Aber wiſſen Sie! daß ich große Luſt habe, Ende Jänner auf vierzehn Tage nach Wien zu kommen? ich halte es faſt für unumgänglich nöthig, das Perſonale ſelbſt zu hören, und da die Eindrücke zu empfangen, die mir erlauben, mich dann mit größerer Freiheit und Sicherheit zu bewegen; ich kann natürlich der Adminiſtration nicht zumuthen, auf dies einzugehen. Die Ausgabe wird nicht unbeträchtlich ſeyn, aber ich hoffe davon viel für mein Werk. Ich ſage dies blos zu Ihnen, und bitte, daß Sie mir, wo möglich, mit umgehender Poſt ſagen, ob ich ſoll oder nicht? Bis Anfang Juli die

Oper zu vollenden, konnte ich unmöglich annehmen, erſtlich habe ich eine komiſche Oper „die drei Pintos“ von Th. Hell unter der Feder, die eigentlich für meinen gnädigſten Monarchen beſtimmt iſt, und die ich alſo nicht ohne ganz beſondere Veranlaſſung ſo liegen laſſen kann; zweitens erwartet meine gute Frau im Mai ihre Niederkunft, da taugt der Kopf auch mehrere Wochen nicht zum Arbeiten; und endlich ſchüttelt ein Deutſcher, der es ernſt mit der Sache meint, die Oper nicht ſo aus dem Ermel! Dankbarſt nehme ich Ihr gütiges Erbieten an, den „Freiſchütz“ an Ihre Provinzial-Theater zu verſenden; nach Peſth und Prag habe ich ſie ſelbſt verſandt. Unter 20 Duk. könnte man ſie doch nicht laſſen! Ich überlaſſe dieſes ganz Ihrer treuen Vorſorge und Freundſchaft, und wir rechnen dann gelegentlich ab.

„In der Wiener Muſikzeitung habe ich zu meinem Troſt gefunden, daß man den Chor wieder verſtärkt hat, der ſchon reduzirt worden war. Das freut mich ſehr!

„Nun genug für heute; es iſt tief in der Nacht; der Kirchendienſt nimmt viele Stunden in dieſer heiligen Zeit in Anſpruch. Auch bin ich jetzt der einzige Kapellmeiſter im Dienſt, da Sigr. Morlacchi in Venedig operirt, daher muß man die Zeit nehmen, wie ſie zu erhaſchen iſt. Gott erhalte Sie geſund, und behalten Sie lieb

Ihren

herzlich ergebenen, wahren Freund ꝛc.“

„An den Regiſſeur des k. k. Hoftheaters v. d. Kärthnerthor
Herrn Treitſchke in Wien.

„Dresden den 17. Dec. 1821.

„Ew. Wohlgeboren geehrte Zuſchrift vom 7. huj. Namens der löblichen Adminiſtration des k. k. Hoftheaters und der Kapelle habe die Ehre durch Folgendes zu erwiedern.

„1) werde ich baldigſt das mir von einem rühmlichſt bekannten Dichter-Talent gefertigte Buch einſenden und das Honorar dafür anzeigen.

„2) bei meinen vielen früheren Reisen habe ich den Maaßstab von 1 Dukaten per Station zu 2 Meilen im Durchschnitt als genügend gefunden, da ich einen eigenen Wagen habe und nur 2 Extrapostpferde brauche. Dies würde hin und zurück die Summe von 60 Dukaten betragen. Außerdem würde ich um eine anständige freie Wohnung während meines Aufenthaltes in Wien bis nach der ersten Aufführung der Oper, ersuchen.

„3) muß ich bemerken, daß ich diesen Punkt nicht verstehe. In irgend einem Verhältniß zu dem für den Freyschütz bezogenen Honorar muß das Neue allerdings stehen. Der Freyschütz ward aber für Berlin geschrieben, und daher dort weit höher honorirt. Das Werk, das ich für Wien zu schreiben gedenke, wird eine ganz große Oper mit Ballet seyn. Ich glaube daher durch den Vorschlag eines Honorars von 300 Dukaten nichts den Verhältnissen der Kaiserstadt Unangemessenes auszusprechen.

„4) Daß ich das volle Eigenthumsrecht meines Werkes behalte, ist ganz meinem Wunsche gemäß.

„5) Die Aufführung Anfangs July 1822 schon zu bewerkstelligen, ist mir unmöglich. Es muß mir vor Allem Anderen daran gelegen seyn, das Werk so gediegen zu liefern, als meine Kräfte es mir erlauben. Meine Dienstverhältnisse rauben mir viele Zeit. Noch ist das Gedicht nicht vollendet. Noch kann ich nicht wissen, welche Anstände man in Wien daran finden kann, obwohl ich hoffe Alles vermieden zu haben, was sie erzeugen könnte. Ich muß durchaus, um mir das freie Entfalten der Stimmung zur Arbeit zu sichern, erst gegen Anfang des Herbstes 1822 mein Ziel vor Augen haben. Schreitet mein Werk schneller vorwärts, so werde ich immer 2 Monate vor dessen Beendigung mit Bestimmtheit den Zeitpunkt seiner Aufführung anzeigen können. Es sind bereits 11 Jahre daß ich Sylvana vollendet habe. Ich darf hoffen, von ihr bis zum Freyschütz vorwärts geschritten zu seyn; um desto mehr muß ich mich vor Rückschritten in der Gunst des Wiener Publikums hüten und darf diese mir so theure Gabe nicht für frühere Versuche, die natürlich unreifer als die Jetzigen seyn müssen, in Anspruch nehmen.

Ich muß alſo die Ehre der Aufführung dieſer Oper vor der Hand noch dringend verbitten.

„In Erwartung einer baldigen gewiſſen Antwort, habe ich die Ehre hochverehrend zu ſeyn Ihr treuer Diener

C. M. von Weber.“

Weber's redliches, in dieſen Briefen ausgeſprochenes Bedenken wegen Vollendung der eigentlich für ſeinen König beſtimmten Oper, die dieſer allerdings nicht verlangt hatte, ſollte ſich eben ſo ſchnell als ſchmerzlich für ihn erledigen. Ablehnung der Compoſition einer Oper für Dresden.

Ehe er den Wiener Auftrag definitiv annahm, hatte er dienſtgemäß die Erlaubniß des Königs zu der Arbeit für eine fremde Bühne einzuholen und trug ſeine Bitte vorläufig mündlich dem Grafen Einſiedel mit dem Bemerken vor, daß er die, ihm durch jene Beſtellung gebotenen Vortheile gern von der Hand weiſen wolle, wenn ſein König die Vollendung der für Dresden und zur Huldigung für den Monarchen begonnenen Oper wünſchen ſollte. Nach einigen Tagen beſchied ihn Einſiedel: „Man müſſe von Beſtellung einer Oper bei ihm abſehen, da ſein „Freiſchütz“ in Vorbereitung, deſſen Erfolg noch abzuwarten ſei, und es unpaſſend erſcheine, zwei koſtſpielige Opern von demſelben Componiſten kurz hinter einander auszuſtatten.“

Dieß Reſultat hatte der Eifrige und Ergebene nicht als Folge ſeines treugemeinten Erbietens erwartet! —

Wie alle von höherer Stelle kommenden Kränkungen erſchütterte ihn dieſer Beſcheid ſehr tief. Mehrere Tage lang vermochte er nicht zu eſſen und zu ſchlafen, die Symptome ſeines Leidens traten wieder beunruhigender hervor, der Huſten wurde häufiger und peinigender, die Athembeſchwerden ſtärker, das faſt unabläſſige Fieber beunruhigte ihn mehr und zum erſten Male zeigte ſich, zu Carolinens unausſprechlichem Entſetzen, der Blutauswurf, bei deſſen erſtem Auftreten auch er, wohl fühlend, weß Endes Anfang dieß ſei, erbleichend ausrief: Wie Gott will! —

Der Glaube, daß ſeine Tage gemeſſen ſeien, hat ihn von dieſem Augenblicke an nicht mehr verlaſſen. Doch trübte dieß nur auf kurze

Zeiten lang zuweilen die Heiterkeit und Klarheit einer Seele, deren Spannkraft bis zum letzten Augenblicke noch die zuſammenſinkenden Ruinen ſeiner ſchwachen Körperlichkeit mit Kraft zum Schaffen beſeelte. Wir werden ſehen, daß ihn ſelbſt ſeine alte Luſt an Drollerie und derbem Scherz noch lange nicht verließ.

Die nach Wien geſandten Bedingungen wurden gern und vollſtändig acceptirt, ſein Entſchluß, in Wien das Publikum und Perſonal kennen zu lernen, mit Freuden begrüßt und ihm aller Beiſtand zugeſichert.

Weber's amtliche Thätigkeit des zweiten Semeſters 1821.

Weber's amtliche Thätigkeit weiſt im zweiten Halbjahr 1821, außer dem Erwähnten, das Einſtudiren von fünf in Dresden noch nicht gegebenen Opern und des „Don Juan" mit deutſchem Texte aus.

Das erſte dieſer Werke iſt Dalayrac's liebliches Converſations-Operettchen „Adolph und Clara" (2. Sept.), in dem das neuerdings durch Weber für Dresden gewonnene Unzelmann'ſche Ehepaar ſich als treffliche Erwerbung bewährte. Das zweite war der „Don Juan", am Linke'ſchen Bade (23. Sept.), das dritte, Roſſini's ſchönes Melodram „La donna del Lago", das Weber in Morlacchi's Abweſenheit einſtudirt hatte und deſſen Aufführung zur Eröffnung des umgebauten Schauſpielhauſes, am 29. Sept., er leitete. Das vierte war Dalayrac's luſtige Mährchenoper „Guliſtan", mit prächtigen neuen Decorationen (30. Oct.), das fünfte ſeines Freundes Poiſſl komiſche Oper „La repressaglia", die, von Cantu, Benincaſa, Saſſaroli und der Sandrini trefflich geſungen, zu ſeiner Freude von großem Erfolge war (am 21. Nov.), und endlich das ſechſte und zugleich die reizendſte der aufgeführten komiſchen Opern, Boyeldieu's „Der neue Gutsherr" (13. Dec.), eine Operette, die mit ihrem lieblichen Trinkliede: „Sollte dieß wohl Hochheimer ſein", dem zierlichen Duett: „Ach gar zu viele ſchöne Rechte" und vielen anderen Trefflichkeiten, ſehr mit Unrecht vom heutigen Opernrepertoire verſchwunden iſt.

Produktionen deſſelben Zeitraums.

An eignen Produktionen war das zweite Semeſter des Jahres 1821, außer den Arbeiten an den „Pintos", deren erſter Akt am 8. December mit der Bemerkung über Vollendung des Finale (Nr. 6): „Auf das Wohlſein unſerer Gäſte", als fertig ſkizzirt in Weber's

Notizen sich eingetragen findet, und der erwähnten kleinen Cantate, nicht reich. Einer verschollenen Etüde für Pianoforte erwähnen die Tagesnotizen am 22. Oct., und Decker's Husarenlied (C 2/4): „Husaren sind gar wackere Truppen", wurde für vier Männerstimmen am 28. Oct. mit schwungvoller Melodie und in einer sich würdig an „Leyer und Schwert" anschließenden Weise componirt.

Inzwischen hatte Frau v. Chezy das Scenarium zur „Euryanthe" wie es wörtlich folgt entworfen:

Scenarium zur „Euryanthe".

Erster Akt.

Scenarium zur „Euryanthe".

Alterthümlicher Königsaal, König, Große, Frauen, Fräulein; Alix von Burgund singt ein Lied auf des Königs Bitte. Gerhard, den Sperber auf der Hand, den Rosenkranz in den Locken, tritt ein, neidisches Gemurmel Lysiarts und seiner Freunde, Unwille der Uebrigen. Gerhard singt auf des Königs Ersuchen ein Lied zu Ehren seiner Braut Euryanthe, Lysiart kann sich nicht halten, er läßt gegen Gerhard seinen Grimm in höhnischen Worten aus. Die Königin mit den Damen bricht auf, um den Streit zu hemmen, doch nun wird Lysiart zügelloser, die Wette geht vor sich; der König ist dagegen, die Freunde haben vergebens gewarnt, sie suchen die Wette rückgängig zu machen, doch es wird beschlossen, daß Lysiart, unter dem Vorwand einer Botschaft von Gerhard, die seine Verlobte an den Hof ladet, nach Schloß Nevers abgehen, und suchen soll, sich bei ihr in Gunst zu setzen; kann Lysiart ein sichres Zeichen von Euryanthe's Treulosigkeit aufweisen, so fällt ihm das Land Nevers zu, im Gegentheil Gerhard Lysiart's Land. Alle ab.

Zweite Scene. — Verwandlung. Euryanthe im Burggarten mit der Verrätherin Eglantine; diese hat sie belauscht, daß sie Mitternachts aufsteht, und in der Schloßcapelle am Fuße der Bildsäule des Ahnherrn Gerhard's betet. Die durch die Trennung von Gerhard weich und bang gestimmte Euryanthe, der Falschen vertrauend, sagt ihr, dies nächtliche Gebet in der Gruft thue sie in Folge eines Gelüb-

des: Gerhard habe ihr einſt ein Geheimniß unter Auflegung des tiefſten Schweigens vertraut, das ſeinen Nächten den Schlummer raube; ſie bete für den Frieden des Ahnherrn. Eglantine nimmt ſich vor, die Entdeckung zu benützen.

Dritte Scene. — Graf Lyſiart und ſeine Ritter kommen, Euryanthen Botſchaft ihrer Einladung nach Hofe zu bringen. Lyſiart überzeugt ſich von Euryanthe's treuer Liebe zu Gerhard, und wagt nicht einen Schritt zu thun, der ihr Mißtrauen einflößen könne. Sie verläßt ihn, um ſich zu ihrer bevorſtehenden Fahrt zu bereiten, die Ritter zerſtreuen ſich, Eglantine eilt in die Capelle, um auf nähere Spur des Geheimniſſes zu kommen zu ſuchen.

Vierte Scene. — Lyſiart allein, er drückt ſeine hoffnungsloſe Verzweiflung aus, und wirft ſich auf den Raſen hin.

Fünfte Scene. — Eglantine kommt voll Haſt und Freude zurück, ſie hat einen Dolch im Fußgeſtell des Sarges des Ahnherrn gefunden, an dem Dolch ſind Blutflecken, auf den Dolch iſt eine Inſchrift gegraben; Eglantine lieſt ſie laut, ſie glaubt ſich unbelauſcht, und frohlockt. Lyſiart tritt vor, er verſtändigt ſich mit Eglantine zu Gerhards Untergang, und verſpricht ihr die Hand zu geben, und ſie zur Herrin des Bodens zu machen, wo ſie in Unterwürfigkeit gelebt. Eglantine ſchlägt ein, liefert ihm den Dolch aus, und beide eilen in die Burg auf verſchiedenen Wegen.

Sechſte Scene. — Euryanthe im höchſten Schmucke kommt mit ihrem Gefolge in das Königſchloß. Der König, ſeine Ritter, Gerhard. Lyſiart zeigt den Dolch und bringt die übrigen Umſtände vor, die ſeiner Erzählung Wahrſcheinlichkeit geben; Euryanthe wird überwieſen, mehr durch Gerhards Heftigkeit und Raſchheit, ſie zu verurtheilen, als durch die Wahrſcheinlichkeit der gegen ſie zeugenden Umſtände. Gerhards Land fällt Lyſiart zu, ſein Triumph; Gerhard gebietet Euryanthen ihm zu folgen.

Zweiter Akt.

Wald, einſame, dicht von Felſen eingeſchloſſene Stätte, eine Quelle rieſelt herab, der Mond ſcheint hell. Gerhard kommt mit

Euryanthe und erklärt, er wolle sie tödten, und dann in die weite Welt gehen, einen guten Rittertod suchen, da sie ihn betrogen, das Heiligste zerstört, den Glauben an ihre Herrlichkeit, das Höchste und Strahlendste befleckt, ihre Ehre. Euryanthe betheuert ihre Unschuld, Gerhard glaubt ihr nicht. Eines Löwen Gebrüll erschallt näher und näher, Euryanthe fleht Gerhard mit der höchsten Innigkeit und Beredsamkeit sich zu retten, und sie allein der Wuth des reißenden Thiers zu überlassen; dann würde er gerochen und sie ihres Daseyns entledigt seyn. Gerhard fühlt den Muth in seiner Brust wieder erwachen, da er den Löwen nahen sieht, er antwortet nicht auf Euryanthens rührendes Flehen, sondern stürzt sich dem Ungeheuer entgegen. Er kämpft, während Euryanthe in Todesangst um ihn ist, und erlegt den Feind. Er wäscht sein Schwert an der Quelle und dankt Gott für seinen Sieg, dann wendet er sich zu Euryanthen, und erklärt, er wolle sie in Gottes Schutz verlassen an dieser Stätte, und nicht selbst ihr Richter seyn, da sie sein Leben retten wollen.

Zweite Scene. — Euryanthe allein überläßt sich ihrem Schmerz.

Dritte Scene. — Der König mit Jagdgefolge kommt zu der Stelle, wo er den erlegten Löwen und Euryanthe erblickt, er fühlt sich von Mitleid und Erstaunen durchdrungen, ihre Rettung erscheint ihm ein Wunder; Euryanthe verweigert jede Erläuterung und bittet nur um Vergunst hier ruhig sterben zu dürfen, doch das Zureden Aller bewegt sie dem König zu folgen, und sie thut es, neue Hoffnung zum Leben fassend. Alle ab.

Vierte Scene. — Verwandlung. Schloß Nevers im Mondenscheine, auf dem bepflanzten Platz vor dem Schlosse, auf dem Prosenium eine Hütte, wo Bertha und ihr Verlobter beschäftigt sind, ein Fest zu bereiten; sie sprechen von dem entsetzlichen Geschick ihrer geliebten Herrschaft, und wie befremdlich es sey, daß Eglantine auf dem Schloß bei Lysiart geblieben, so auch von dem Widerwillen der Bewohner Nevers, Lysiart Huldigung zu leisten.

Fünfte Scene. — Gerhard kommt als Minnesänger gekleidet, er will unerkannt noch einmal an seines Ahnherrn Gruft und dann in den Tod gehen. Curth ruft dem vermeinten Sänger freundlich zu.

Erkennung. Gerhard beginnt Glauben an Euryanthe's Unſchuld zu gewinnen. Alle ab in die Hütte.

Sechſte Scene. — Verwandlung. Das Innere des Schloſſes zu Nevers. Eglantine und Lyſiart. Sie dringt auf die Erfüllung von Lyſiarts Verſprechen, ſie zur Herrin des reichen Landes zu machen. Lyſiart ſucht Ausflüchte, Eglantine wird heftig, in der Hitze des Streites bemerken Beide Gerhards Ankunft nicht, der in das Schloß gegangen, um unter ſeiner Verkleidung Gewißheit von dem Verrath ſeines Feindes zu erhalten. Er hat Alles mit angehört, und enteilt, ungeſehen, um Rache zu nehmen (oder er ſingt ein bedeutſames Lied und endet im Geſang mit Beiden den zweiten Akt).

Dritter Akt.

Ein zum Kampf eingerichteter Platz; für die Zuſchauer ſind Sitze aufgeſchlagen, die ſich füllen. Ein Herold tritt auf, man erblickt einen Ritter mit geſchloſſenem Viſir, dann Große und Fürſten. Der Herold erklärt, daß der König einen Gotteskampf zu Euryanthe's Ehrenrettung geſtatte, wenn ſie einen Kämpfer finde. Nach dem Kampf des Ritters mit ihrem Ankläger Lyſiart ſoll ſie, wenn Lyſiart ſiegt, des Todes der Verbrecherin ſterben, wo nicht, ſo fällt Gerhard ſein Land wieder zu, und Euryanthe wird für unſchuldig erklärt.

Der Herzog von Burgund, der Graf von Aloz, und der verhüllte Ritter erklären zugleich: für Euryanthe kämpfen zu wollen, das Loos wird geworfen, es entſcheidet für den unbekannten Ritter. Lyſiart mit Trotz und Hohn verlangt den Kampf. Auf den Sitzen ſind die edlen Frauen des Hofes vereinigt, Euryanthe, in ſchwarzen Schleiern ſitzt einzeln. Der verhüllte Ritter geht zu ihr, und verlangt ihren Seegen als Weihe zum Kampfe. Eglantine, in Verzweiflung, von Reue durchdrungen, eilt in dieſem Augenblick herbei, Lyſiarts Frevel zu enthüllen; Lyſiart ſtraft ſie Lügen, und dringt auf den Kampf. Im Gefecht löſt ſich der Helmbund des verhüllten Ritters auf, er ſcheint unterliegen zu ſollen, und wird in demſelben Augenblicke für Gerhard erkannt. Bangen um ihn. Lyſiart fällt, er ſtirbt, ſeine Unthat geſtehend; Wonne der Verſammlung, Euryanthe verzeiht Eglantinen.

Es konnte nicht fehlen, daß Weber's praktischer Sinn die scenischen Unmöglichkeiten und die Schwächen dieses Entwurfs bei der ersten Durchsicht inne werden mußte. Zu complicirt für das ausgesponnenste Schauspiel, ließ er eine musikalische Entwickelung geradehin nicht zu. Die Arien zum Eingange mußten die Aufmerksamkeit des Publikums erschlaffen, der unendliche Wechsel der Scenerie die Sinne verwirren, die Menge der erscheinenden gleichwerthigen Personen das Interesse versplittern und das Auftreten des ganzen abgenutzten Apparats der falschen Romantik an Königshöfen, Minnesängern, Fehdehandschuhen, Burgen und schaurigen Waldthälern im Mondschein, Turnieren, Gottesgerichten, die Absurdität des Löwen in Frankreich ꝛc. dem Ganzen einen Charakter geben, der es der Gefahr aussetzte, demjenigen Publikum zu Liebe geschrieben zu sein, das damals die Theater bei den Aufführungen der absurdesten Ritter- und Räuberdramen füllte. Die Verwickelung erscheint durch das unnütze Geheimniß, Gebet in der Grabkapelle, blutigen Dolch, den ganz unmotivirten Freundschaftsverrath, die völlig unglaubhafte Documentirung von Eurhanthens Untreue, auf den ersten Blick dem gesunden Menschenverstande zu wenig entsprechend.

Der Entwurf konnte mit einem Worte in dieser Form nicht ausgeführt werden. Nichtsdestoweniger ließ sich indessen auch nicht auf die ursprüngliche Fabel zurückgehen, obwohl sich aus derselben, allerdings unter Beseitigung oder Umbildung ihres ganzen zweiten Theils, vom Verlassen der Eurhanthe im einsamen Thale an, eine rasch fortschreitende, einfache und klare dramatische Erscheinung hätte gestalten und durch Umformung der alten Dienerin in eine junge Vertraute ein sehr passendes Opern-Personal hätte gewinnen lassen. Doch die Fabel litt an einem unheilbaren Uebel: der Art der Beweisführung von Eurhanthens Untreue. Diese, obwohl die einzige, die einigen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit machen kann, entzog sich unerbittlich der dramatischen Behandlung und es hielt offenbar sehr schwer, in der heiklen Sache etwas Erträgliches dafür zu substituiren.

Doch damit waren die Schwierigkeiten, die der Componist der Dichterin zu lösen gab, durchaus nicht geschlossen. Weber kannte

sehr wohl seine Stärke in der musikalischen Schilderung der Kundgebungen der Geister- und Elfenwelt, und wünschte daher dem entsprechende Erscheinungen in den Text eingeführt; er wollte ferner, um dem musikalischen Gange der Oper die möglichst reiche Modulirung der Empfindungen geben zu können, in die Mitte des zweiten Theils der Handlung einen tiefen Schatten fallen sehen, und da sich keine Gelegenheit zu einem wirklichen Tode bot, so sollte ein Scheintod der Eurhanthe Veranlassung geben, das von ihm gewünschte Tongemälde zu entrollen, ja er bebte dabei sogar nicht vor dem Vorschlage zurück, diesen Scheintod durch einen Sturz Eurhanthens vom Pferde herbeizuführen zu lassen.

Nach vielfachem und verdrießlichem Hin- und Herverhandeln, wobei Helmine von Chezy mit dem festen Willen, den Wünschen des Componisten so viel irgend möglich gerecht zu werden, auf das Bereitwilligste geändert und umgeschmolzen, und ihm schließlich versichert hatte, daß sie bereit sei, ganz nach seinen Vorschlägen zu arbeiten, entwarf Weber selbst den Grundplan zur Oper, wie er nachstehend gegeben ist:

Berichtigung des Chezy'schen Scenariums durch den Compositeur.

Erster Akt.

Introduction. — Fest bei Hofe, Tanz mit Chor, Preis der Künste ꝛc. Der König fordert Gerhard auf, Hymne zum Preis seiner Schönen; Beifallschor, Lysiart höhnt, u. s. w., heftiger Wortwechsel, der König mischt sich darein, entläßt die Tänzer, vermittelt, u. s. w., die Wette wird beschworen, alle ab.

Zweite Scene. — Garten vor dem Schlosse, Eurhanthe allein, Arie, Sehnsucht, Liebe, Andacht.

Dritte Scene. — Eglantine dazu. Duetto, Freundschaft (Anvertrauen des Geheimnisses von Udo und Emma), fröhliche Hoffnung, Eglantine ab.

Vierte Scene. — Ensemblestück, Lysiart mit Rittern, Bewillkommnungschor. Alle ab.

Fünfte Scene. — Arie Lysiarts, Bosheit, Rachsucht, Wuth.

Sechste Scene. — Eglantine, wie bei Nr. 5, Duetto, Bündniß der Bösen, Verderben brüten, Rachejubel.

Siebente Scene. — Hof, Gerhard, sorgloses Vertrauen auf Liebe, Wonne die Geliebte wieder zu sehen.

Achte Scene. — Finale. Einzug der Euryanthe, Gerhard ruft den Hof herbei, Anklage Lysiarts u. s. w.

Zweiter Akt.

Erste Scene. — Einöde, die Liebenden erschöpft, Gerhard übergiebt sie Gottes Gericht, er schildert ihr die höchste Verzweiflung, in die sie ihn gestürzt; sie, voll Ruhe und Liebe, betheuert ihre Unschuld. Duetto. Euryanthe geht, sich am Quelle zu laben, Gerhard sinkt erschöpft zu Boden. Sie erblickt ein Ungeheuer, stürzt herbei, er soll sich retten. Er geht, das Ungeheuer zu bekämpfen.

Arie. Euryanthe sieht den Kampf, er verläßt sie, aus der Ferne ihr Abschied winkend, Scene und Arie; Euryanthe allein, Verzweiflung, die sich in Gottergebung auflöst, in völliger Ermattung hinsterbend. Ritornell. Die Morgenröthe steigt empor, Jagdsignale aus der Ferne, und näher. Der König mit Gefolge findet Euryanthe, sie mit sich nehmen will er, sie verweigert es. Sie beschwört ihre Unschuld, er faßt Vertrauen und gelobt sie nicht eher zu verlassen, bis Gerhard gefunden, und sie mit ihm versöhnt sey. Arie mit Duett und Chor. Euryanthe's wonnevolles Entzücken, Trost- und Muth-Einsprechen der Andern. Alle ab.

Verwandlung, Chor, Bertha, ihr Bräutigam, Festes-Freuden, Erinnerung, Wehmuth. (Chor mit Solos? Tanz?)

Gerhard kommt als Pilger, Cavatine des Schmerzes; die Mädchen, die sich zurückgezogen hatten, kommen theilnehmend näher, freudiges Erkennen. Alle betheuern ihm der Geliebten Unschuld, er wankt in seinem Glauben, da sieht er Lysiart und Eglantine nahen, alles verbirgt sich in der Hütte.

Lysiart von Eglantine mit Vorwürfen verfolgt, Gerhard belauscht sie, stürzt hervor, beschimpft Lysiart: dieser ruft seine Knechte herbei,

den frechen Fremdling zu ergreifen, Gerhard giebt ſich zu erkennen, alles ſinkt ihm huldigend zu Füßen, und tritt dann mächtig auf ſeine Seite, Lyſiart entgegen. Gerhard zu edel, um von der Uebermacht Gebrauch zu machen, fordert Lyſiart zum Gotteskampfe.

Finale, der König erſcheint ohne Euryanthe, ſie iſt vom Pferde geſtürzt, und wird ohnmächtig herbeigetragen, Gerhard ſtürzt ihr zu Füßen, ſie ſchlägt die Augen wieder auf, iſt glücklich; das für Lyſiart angeordnete Feſt beſchließt, für Gerhard gefeiert, das Ganze.

Soll Eglantine von Lyſiart ermordet werden, oder er von ihr — oder was geſchieht mit Beiden?

November 1821. C. M. von Weber.

In dieſem Entwurfe, der im Hauptſächlichen der Bearbeitung des Textes zum Grunde gelegt wurde, iſt die Handlung weſentlich vereinfacht, aber nicht zum Vortheil der Lebendigkeit ihrer Bewegung. Die Beweisführung von der Untreue der Euryanthe iſt nicht gebeſſert, die Geſchichte von den beiden unglücklich Liebenden, Udo und Emma, die wir nicht kennen und für die wir uns deshalb nicht intereſſiren können, iſt als ein Hauptmotiv in Scene geführt, um die Geiſterkundgebungen daran knüpfen zu können; auf's Unwahrſcheinlichſte unterläßt Euryanthe jeden Verſuch der Aufklärung des nur zu offenbaren Mißverſtändniſſes und auf's Unwahrſcheinlichſte erfährt endlich Gerhard den Zuſammenhang des Ganzen. Die Tendenz, durch die gewaltſamen Mittel von Euryanthens Scheintod und das darauf folgende Erwachen einen raſchen und effektvollen Wechſel in der Beleuchtung der Handlung und in den Empfindungen herbeizuführen, liegt verſtimmend am Tage. Die betreffenden Scenen mußten aber, genügend draſtiſcher Wirkung wegen, ſo nothwendig den Schluß der Oper bilden, daß Weber ſelbſt nicht recht wußte, wo er, ohne dieſen Eindruck zu ſchwächen, mit Gerhard und Eglantine hin ſollte.

Vergebens ſtellte ihm Frau von Chezy vor, wie gewaltſam die Herbeiführung der Geiſtererſcheinung ſei, wie der Scheintod die ganze Dichtung verunziere, er verharrte durchaus bei ſeinem hierauf gerichteten

Verlangen. Auch auf die Substituirung des gifterfüllten Ringes, dieſes ungewöhnlichen Gegenſtandes, der an und für ſich nichts ſagt, an die Stelle des kraſſen, aber durch ſeine Inſchrift ſprechenden Dolchs, drang er feſt.

Den Bewillkommnungschor bei Ankunft Euryanthens am Hofe wollte Frau von Chezy, als den Gang der Handlung aufhaltend, durchaus weg haben; ihren Vorſchlag, Euryanthe durch die Frechheit der Beſchuldigung ohnmächtig werden zu laſſen, um es ſo zu motiviren, daß ſie nicht gleich das ganze Lügengewebe zerreißt, verwarf er. Nicht zu Gunſten des muſikaliſch maleriſchen Eindrucks war es auch, daß Weber an die Stelle eines, den Blick auf die göttliche Gerechtigkeit lenkenden und auf befriedigende Löſung des Ganzen hindeutenden Schlußchors, als Gerhard die Euryanthe zum Tode abführt, in den Sopran und Alt der Frauen Euryanthens als verklärende Elemente verwebt ſein ſollten, einen reinen Männerchor wünſchte, der nur Abſcheu gegen Euryanthens That und Hingebung gegen Gerhard ausdrückt und die Hilfeſuchende unritterlich zurückſtößt.

Sich dieſen Wünſchen fügend, ging Frau von Chezy unermüdlich an Abänderung über Abänderung, Umſchmelzung über Umſchmelzung des Textes, deſſen jeder klaren Geſtaltung widerſtrebende Sprödigkeit den Componiſten immer ungeduldiger machte, je mehr er dieß erkannte und je mehr muſikaliſche Anregungen ihm dennoch deſſen Einzelnheiten boten und je mehr er es gerade bei dieſer Oper urſprünglich darauf abgeſehen hatte, ein an Text und Muſik gleichwerthiges Kunſtwerk zu liefern.

Gewiß wurde bei dieſen beſchwerlichen Arbeiten am Texte der Oper der große Fehler begangen, daß die Dichterin dem Componiſten Pläne nebſt Ausführungen einzelner Scenen vorlegte. Hierdurch wurde er zu einer Mitthätigkeit am Dichtergeſchäfte veranlaßt, die ihm den geſunden Eindruck des Ganzen nahm und ihn verleitete, ſich mit dem Studium der Anatomie des Werkes zu ſehr zu befaſſen.

Dieß fühlend und deſſen überdrüſſig, bat er ſie Ende des Jahres 1821, einmal die Sache ohne ihn ganz fertig zu machen und ſie ihm,

wenn ſeine Arbeit an der Aufführung des „Freiſchützen“ vorüber ſein werde, wieder vorzulegen.

Der 15. December 1821 iſt als einer der wichtigſten Tage in Weber's Kunſtleben zu betrachten. Helmine von Chezy brachte ihm den erſten Akt der „Euryanthe“, nach dem von ihr entworfenen Scenarium bearbeitet, in der Form, die er im Allgemeinen und Weſentlichen behalten hat. Von dieſem Tage an kann man den Anfang ſeiner muſikaliſchen Arbeit an dem Werke betrachten, welches als das künſtleriſch vollendetſte und größeſte ſeines Lebens ſeinem Genius die größeſten Geburtsſchmerzen gekoſtet, dem Menſchen Weber die ſchwerſten Stunden ſeines Kunſtlebens bereitet und in der Kunſtwelt der Ausgangspunkt einer Aera geworden iſt, an der Weber ſelbſt ſo wenig Freude gehabt haben würde, als Michel Angelo oder Raphael beim Anſchauen der Werke ihrer Epigonen Bernini oder Carlo Maratta. Es iſt Urſache davon, aber nicht ſchuld daran!

Indem Weber zu Anfang des Jahres 1822 begann, den „Freiſchütz“ in Dresden in Scene zu ſetzen, verkannte er keinen Augenblick, daß ſein Werk hier nicht, wie in Berlin, von der Zeitſtimmung, nationalen Gefühlen und der Oppoſition gegen aufgedrängtes Fremdländiſches, begrüßt und getragen werden, ſondern, im Gegentheile, die ganze vis inertiae der herrſchenden Vorliebe für die bequeme italieniſche Muſik zu überwinden haben werde.

Er war daher mehr als jemals darauf bedacht, das Werk durch alle zu Gebote ſtehenden Mittel zur Geltung zu bringen.

Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, daß Weber, vom Jahre 1820 ab, ſeine Anſicht von der Bildbarkeit des Publikums durch kritiſche und erläuternde Aufſätze aus der Feder ausübender Künſtler modificirte. Die ihm zu Ohren gekommenen Mittheilungen über die Wirkungen ſeines Beſtrebens in dieſer Richtung, beſonders aber die Reſultate ſeiner letzten Beſprechungen von „Alimelek“ und „Emma di Resburgo“, hatten ihm die Gefahr nahe gelegt, die für den Kritik übenden Künſtler vom Fach in dem Zurufe: „Beſſer machen!“, ſo ungerechtfertigt derſelbe auch oft ſein mag, liegt. Die bedeutſamen

Resultate seiner letzten dramatischen Compositionen scheinen ihm diesen Weg als den seiner Begabung würdigsten und fortan allein zur Förderung der Kunst einzuschlagenden dargelegt zu haben. Er ist als Musikschriftsteller ferner nicht mehr thätig gewesen. Die gewonnenen Ueberzeugungen ließen ihn daher auch die glänzenden Anträge des Herausgebers der Wiener Zeitschrift für Kunst und Literatur, Johann Schickh, für Lieferung musikalisch kritischer Arbeiten (2. Jan.), und den noch lockenderen Vorschlag Arnold's in Dresden, ein zu begründendes musikalisches Beiblatt der Abendzeitung zu redigiren und dafür einen Jahresgehalt von 400 Thlr. zu beziehen (20. Jan.), von der Hand weisen. Letzterer, der die Verwirklichung eines, schon vor elf Jahren in der Schweiz (vide Band I. pag. 288) entworfenen und seitdem eigentlich immer mit Vorliebe gehegten Lieblingsplanes so nahe zu bringen schien, wurde nur nach manchem Kampfe der gereiften Ueberzeugung zum Opfer gebracht.

Weber schließt seine Thätigkeit als Musik-Schriftsteller und weist dieselbe beanspruchende Anträge zurück.

Das musikalische Beiblatt der Abendzeitung blieb dem zu Folge auch ungeschaffen.

Weber hat auch seinen eigenen Opern weder erläuternde „Bemerkungen" vorausgeschickt, noch geduldet, daß dergleichen von seinen Freunden geschrieben wurden.

Je weniger Schwierigkeiten ihm die, seiner Leitung gewohnten, von ihm in allem Detail gekannten und auf's Praktischste angeleiteten, unterstützten und verwendeten musikalischen Kräfte der Dresdener Oper bei Einstudirung seines Werks bereiteten, um so emsiger finden wir ihn mit Behandlung und Ordnung der Scenerie beschäftigt, deren innere Bedeutung dem wackern aber unbehülflichen und unpoetischen Theatermeister Lißmann eben so wenig, wie den Theatermalern Winkler und Jentzsch, in einer Weise aufgehen wollte, daß ihre Anordnungen und Schöpfungen dem, durch die schöne Berliner Ausstattung, die geistreichen Decorationen Gropius' verwöhnten Blicke Weber's und Hellwig's einigermaßen genügt hätten. Beide, besonders aber Weber, prüften daher Decorationen, Maschinerie und besonders Rosenberg's etwas schwerfällige Beleuchtungseffekte unablässig bis in's kleinste Detail, probirten, änderten, bis auf's unbedeutendste Versatzstück

herab. Beſonders war es wieder die Wolfsſchlucht, der Weber, von denſelben Geſichtspunkten aus, die ihn bei deren Arrangement in Berlin geleitet hatten, die größte Aufmerkſamkeit widmete. Die Eule und der Adler wurden durch Lichtenſtein's Vermittlung von Berlin, in möglichſter Naturtreue und Furchtbarkeit, bezogen; der Scenerie der Wolfsſchlucht bei der Beſchränktheit der Dresdener Bühne einige Gewalt und Größe zu geben, machte Weber, dem Maſchiniſten und Beleuchtungsinſpektor gleich viel Kopfzerbrechen.

Coſtüme zum „Freiſchütz" in Dresden.

Die Berliner Coſtüme hatten Weber, in ihrer faſt militäriſchen Adrettheit und Eleganz, nicht zugeſagt. Er wußte in Dresden beſſere Muſter dafür zu finden. Auf einem alten Gebäude Dresdens, das von Johann Georg für Zwecke ſeiner großen Jägerei erbaut worden iſt, befanden ſich damals noch kräftig und decorativ in Sandſtein ausgeführte Jägergeſtalten, natürlich getreu im Coſtüme der Zeit, die ſie geſchaffen hatte. Dieſe Figuren waren Weber's Aufmerkſamkeit nicht entgangen und vor dieſelben führte er den, ſpäter in dieſem Fache berühmt gewordenen, damals jungen, zugleich als tüchtiger Komiker beim Dresdener Theater angeſtellten Coſtümzeichner, Ferdinand Heine, und ſagte zu ihm: „Sehen Sie! nach den alten, kräftigen Kerls zeichnen Sie mir meine Freiſchützleute!" Nach den Figurinen dieſes klugen und bühnenerfahrenen Künſtlers wurden die, in ihrer Art durchaus muſtergültigen, im innerſten Zuſammenhange mit dem Colorit der Oper aufgefaßten Coſtüme zum „Freiſchütz" in Dresden ausgeführt.

Wegen dieſer unabläſſigen und anſcheinend oft in's Kleinliche gehenden Bemühen um die Aeußerlichkeiten der Darſtellung der Oper, hatte Weber häufig, beſonders in Chiappone's traulichem Ladenzimmer, den Spott Tieck's zu ertragen, der, wenn er auch nicht die Oper überhaupt, wie Müllner, „ein Rührei von Sinn und Unſinn" nannte, doch, wie bekannt, darauf drang, daß der ſceniſche Apparat überhaupt auf ein Minimum reducirt werden ſolle. Er ſchalt Weber, daß ein Mann von ſeinem Genie und Einfluß dem Decorations- und Maſchinenunfug Vorſchub leiſte und kam, zunächſt bei Aufführung der Preciosa, noch mehr aber, als Weber ſich immer inniger in das Princip der Euryanthenſchöpfung und die Ideen über Gleichberechtigung der dramatiſchen

Künſte auf der Opernbühne vertiefte, in lebhafte Altercationen mit ihm, welche ſogar einige Male den Charakter von Differenzen annahmen. Dieſelben ſtimmten indeß nie die Freundſchaftlichkeit des Verkehrs der Meiſter herab.

Weber ließ vom „Freiſchütz“ in Dresden im Ganzen zehn Proben, mit Ausſchluß von ca. ſechs bis ſieben Decorations- und Beleuchtungsproben, machen. Zwei davon waren Generalproben, die wieder durchaus wie Vorſtellungen behandelt wurden. Nach der letzten derſelben nahm er, im Orcheſter aufſtehend, das Käppchen ab und ſagte, auf die Bühne und rings im Orcheſter grüßend: „An Euch da droben und uns hier unten wird es wahrlich nicht liegen, wenn die Oper nicht gefällt! —“

Es war dies einer jener kleinen Züge, durch die er ſich die Herzen ſeiner Untergebenen, bei aller Strenge, unwiderſtehlich eroberte.

Beſetzung des „Freiſchütz“ in Dresden.

Als Material, woraus Weber ſeine Geſtalten in Dresden ſchnitzen konnte, hatte er kein ganz günſtig dotirtes Perſonal vor ſich.

Für die Rolle der Agathe berechtigt war zunächſt die hübſche Caroline Willmann vorhanden, die Geläufigkeit und Sicherheit auszeichnete. Weber gab ihr die Agathe nicht, weil ihre Mitteltöne (bei ſchöner Höhe) rauh waren und Koketterie im Spiel, eine gewiſſe Manierirtheit in der Tonbildung und Tendenz auf Anbringung von Verzierungen, ſie ihm ungeeignet für die Verlebendigung des einfachen Jägermädchens erſcheinen ließ.

Noch weniger eignete ſich dafür die Coloraturſängerin, Antonie Unzelmann, mit ſpitzer, knabenhafter Stimme, und nicht beſſer Camilla Mikſch, die eine gewiſſe Aengſtlichkeit niemals ablegen konnte, daher vor dem Publikum oft detonirte, ungeſchickt vortrug und überdieß ungenügende Höhe hatte.

Es blieb alſo nur Friederike Funk übrig, die für die Darſtellung der Rolle viel mitbrachte und viel vermiſſen ließ. Bei edler Erſcheinung, geſchicktem Spiel und Bühnenroutine wurde ſie doch nie frei von einer gewiſſen Kühle der Darſtellung, die Weber, in ſeiner derben Weiſe, „Ledernheit“ nannte und die ſich ſehr häufig dem Publikum, trotz aller Anerkennung ihrer Vorzüge, mittheilte. Klug und dieſes

Mangels bewußt, hatte ſie verſucht, ihn durch anhaltendes Studium der Technik der italieniſchen Bühnenlebendigkeit abzulegen, während ſie unter des berühmten Mosca in Neapel Leitung ihre Stimmbildung vervollkommnete. Sie war aber nur bis zu einer ſorgſam reflectirten Nachbildung von Wärme gekommen, die ſelten täuſchte. Ein andrer, ſchlimmerer Fehler haftete ihr in Geſtalt des Detonirens an, der um ſo hartnäckiger war, als ihr Ohr oft für die Fehler ihrer Intonation ganz unempfindlich ſchien. Der Fehler trat indeß, je nach Glück und Zufall, öfter oder ſeltener auf und es blieb zu hoffen, daß ſie bei ihrer Klugheit, ihren Talenten und ſchönen Mitteln, trotz ihrer Mängel, die beſte in Dresden zu beſchaffende Repräſentantin der Agathe ſein werde.

Ganz von ſelbſt, durch Aeußeres und ſpecielle Befähigung, kennzeichnete ſich die Beſitzerin der Rolle des Aennchen in Frau Julie Haaſe, deren Erſcheinung und Geſang ſich durch den Ausdruck „ſchalkhaft lieblich", als für das Aennchen geſchaffen, charakteriſirte. Die Lage ihrer nicht ſehr ſtarken aber geſchmeidigen und weichen Stimme war ganz für die fragliche Rolle geeignet.

Eine paſſende Stellvertreterin in dieſer Rolle für dieſe liebenswürdige Frau hätte ſich übrigens in Fräulein Julie Zucker ergeben, die ſpäter das Aennchen auch mit Beifall ſpielte.

Für den Max konnte nur Carl Unzelmann und Gottfried Bergmann in Frage kommen; jeder von dieſen Beiden beſaß das, was dem andern abging. Unzelmann war routinirter Schauſpieler, geſchickt in Verwendung ſeiner ſchwachen Mittel, und Weber würde ihn gewiß für den Max gewählt haben, wenn dieß eine ſpecifiſche Spielrolle geweſen wäre. Er brauchte aber vor Allem für dieſe lyriſche Geſtalt eine ſchöne Stimme, einen guten Sänger, und das war und das beſaß Bergmann, dem dagegen die ſchauſpieleriſche Beweglichkeit bis zur Steifheit abging. Oft neckte ihn Weber ſelbſt mit ſeiner Corporalshaltung, ſeinen Marionettenbewegungen, und in einer der Proben zum „Freiſchütz" ſprudelte ihm, vor Verdruß über Bergmann's Unbeweglichkeit, die Galle bis zu kränkendem Spott über. Er rief auf die Bühne hinauf: „Lißmann! Lißmann! (der Theatermaſchiniſt) können

Sie nicht eine Stützlatte dreſſiren, daß ſie Bergmann einmal die Scene vorſpielt!?"

Ein andermal durchſchritt, in einer Probe der „Zauberflöte", der wackere Sänger die Waſſerfluth mit einer Behaglichkeit, die, in ihrem Mangel an Eingehen auf den Geiſt der Scene, Weber entrüſtete. Er rief ihm zu: „Bergmann! denken Sie denn der Meeresgrund iſt ein Kegelſchub? Ducken Sie ſich doch und ſtrecken Sie ſich, daß man ſieht, wie Sie klettern und ſinken!"

Bergmann war dann oft gekränkt und Weber hatte Mühe, ihn zu begütigen, indem er ihm ſeine gute Abſicht und alle Achtung vor ſeinen trefflichen Eigenſchaften zeigte.

Nicht wenig trug es dazu bei, daß Weber Bergmann den Max ſo unbedingt zutheilte, weil er bei dieſem Sänger vor der italieniſchen Unſitte der Verzierungen ſicher war, die dieſer eben ſo haßte, wie Weber ſelbſt.

Im Baſſiſten Auguſt Mayer fand ſich ein ſehr paſſender, gewandter Darſteller des Caspar, der leider nur den, in dieſer Rolle empfindlichen Mangel einer deutlichen Ausſprache mitbrachte, während die ihm anhaftende, an's Gemeine ſtreifende Trivialität der Auffaſſung, die ohnehin auf die Spitze geſtellte Zeichnung der Figur des Caspar mit einem Herunterziehen unter das ihr vorgeſchriebene Niveau bedrohte.

All' dieſe Kräfte, mit Weber's praktiſchem Sinn, Feuereifer und eigner Luſt und Liebe zuſammengeſchult, vereint gehend mit dem, vortrefflich vom Chordirektor Miksch eingeübten Chore und der unvergleichlichen Capelle, ließen mit Zuverſicht, beſonders nach den Vorgängen in andern Städten, Erfolg hoffen.

Nichtsdeſtoweniger erkrankte die, in Folge ihres Zuſtandes ſchon längere Zeit unpäßliche Caroline aus Beſorgniß vor demſelben, ſo daß ſie der Vorſtellung nicht beiwohnen konnte. Ein vollſtändiger Staffettendienſt, den ſämmtliche Freunde und Dienſtleute des Hauſes thaten, organiſirte ſich für den Abend zwiſchen Theater und Weber's Wohnung, um ihr nach jeder Scene Nachricht vom Erfolge zu geben.

Aufführung des „Freiſchütz" in Dresden 26. Jan. 1822.

Den 26. Januar fand die Vorſtellung ſtatt. Der Zudrang glich zwar nicht entfernt dem in Berlin, indeß war doch das Theater

bis auf den letzten Platz gefüllt. Als bezeichnend für den Geist der damaligen Theaterleitung finde hier die Bemerkung statt, daß man Weber Parkettbillets für Friedrich Kind und Frau von Chezy bezahlen ließ, die sich mit 1 Thlr. 8 Gr. in seinem Tagebuche verrechnet finden.

Die Vorstellung ging vortrefflich. Nach der Ouverture rauschte der Applaus minutenlang, dazwischen schrien frische, begeisterte Stimmen: „Weber hoch!“ Nach dem ersten Akte zog sich Weber unter dem Jubel des Auditoriums zurück. Da erschien plötzlich über den dunkeln Wogen der Menschenmasse im Parterre, am Eingange desselben, ein großer, mit Atlasbändern und Gedichten behangener Lorbeerbaum in schwerem Kübel. Alles erkannte sofort Zweck und Ziel der sinnigen Gabe, alle Hände hoben sich ihn zu tragen und weiter zu geben, und so schwamm der Baum denn auf der Fluth begeisterter Köpfe und liebevoll dienstbereiter Hände, majestätisch schwankend, wie von Geistern dirigirt, von selbst seinem Ziele am Dirigentenpulte zu, wo er niedergestellt wurde. Großer Jubel begrüßte Weber, als er, wieder in's Orchester tretend, erstaunt den Baum fand, dessen Geber zwar unbekannt geblieben, den ihm aber gleichsam das ganze Publikum durch sein Zujauchzen schenkte, als habe der eine nur im Auftrage Aller gehandelt.

Das ergriff Weber so tief, daß er eine Pause machen mußte.

Unter fortwährendem, oft den Gang der Handlung unterbrechendem, jubelvollem Beifall verlief die Darstellung. Der Jägerchor wurde da capo verlangt, eine Ehre, die in Dresden noch niemals einem Chore widerfahren war. Am Schlusse der Aufführung durchbrach der jauchzende Lärm alle Gränzen, und flogen auch hier nicht, wie in Berlin, Blumen, Kränze und Gedichte dem Meister entgegen, so rief ihn das Publikum doch unter tausendfachem „Hoch Weber!“ heraus und wollte sich nicht beruhigen, als er nur einmal mit den Damen Funk und Haase erschien.

Holtei, der in seinem „Obernigker Boten“ eine lebensvolle Schilderung des Abends giebt, schreibt: „Oh mein Himmel! haben wir geschrien, ich und meine Studenten aus dem goldnen Hirsche und dem

kleinen Rauchhause, und alle die Andern alle, alle: Weber! Weber! Weber! hoch! hoch!“

Weber schreibt über die Vorstellung in sein treues Tagebuch: „Alles ging ganz vortrefflich. Bei dem meisten blieb gar Nichts zu wünschen übrig..... Am Ende rief mich das Publikum heraus, ich kam mit Fräul. Funk und Mad. Haase. Es that mir leid, daß ich nicht Orchester, Chöre, Maschinisten ꝛc. mitbringen konnte. Sie hatten es alle verdient!“

Als Weber nach Hause kam, fand er die botschaftbringenden Freunde um die chaise longue versammelt, auf dem die kranke und doch so selige Caroline ruhte. Der Rittmeister von Mangoldt, Bräutigam von Weber's Lieblingsschülerin, Fanny Egloffstein, ein athletischer Mann, packte den kleinen Meister, nahm ihn auf den Arm und tanzte mit ihm im Zimmer herum. Es war ein goldener Tag im Leben Weber's, das sich ja überhaupt mit seinen höchsten Freuden in den Erfolgen des „Freischütz“ gipfelte.

Die durch den ihm überall entgegenquellenden Weihrauchduft verwöhnten Sinne des Meisters wurden durch den Ausspruch anderseitiger Meinungen durch die Kritik im Allgemeinen weit über die Gebühr verletzt. Ganz besonders verdrossen ihn aber, mit Bezug auf seine Wiener Pläne, die Kundgebungen der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode“, des Blattes, für das Arbeiten zu liefern, er eben verweigert hatte. Dieß Blatt nennt Agathen's große Scene „ermüdend“, die Abschiedsscene mit Max „nur durch Aennchen's Schalkhaftigkeit gewürzt“, vermißt „Quintetts, Finales ꝛc.“, wünscht „lieblichere, zum Herzen sprechendere Melodien“, „weniger Herrschaft von Verstand und Phantasie“, degradirt den, Weber geschenkten Lorbeerbaum zu einem „bänderbehängten Bäumchen“ ꝛc.

Honorar für „Euryanthe“.

Bei dem Herannahen des Zeitpunktes der, zum Studium der Theaterverhältnisse und des Geistes und Geschmackes des Publikums nach Wien zu richtenden Reise, wandte sich Weber mit untenstehendem Briefe an den Stellvertreter Barbaja's, den ihm schon befreundeten, ehemaligen Tänzer Duport, in welchem er die, ihm am 26. Dec. 1821 gemachte Offerte eines, nach Maßgabe des Gefallens seiner Oper

fortlaufenden Honorars, (leider) ablehnte und das im Briefe bezeichnete mäßige Reiſegeld, das ihm auch ſofort bewilligt wurde, beanſpruchte.

„Dresden den 3. Januar 1822.

„ꝛc. Habe meinen Dank für die freundliche und ſchmeichelhafte Weiſe abzuſtatten, mit der Sie meinen Vorſchlägen begegnen, und ich zweifle nicht, daß wir uns auch baldigſt über den noch einzigen ſtreitigen Punkt des Honorars vereinigen werden. So ſehr ich im Voraus von der Billigkeit des Herrn Barbaja überzeugt bin, ſo glaube ich doch, daß das Hinweiſen auf ein nachträgliches Honorar, von dem Gefallen der Oper abhängig gemacht, leicht Urſache zu Verſtimmungen einſt geben könnte, und es iſt wohl für beide Theile am angenehmſten, alle Verhältniſſe ſo klar als möglich beſtimmt zu ſehen.

„Ich muß es wiederholt ausſprechen, wie ſehr mir vor Allem daran liegt, den Erwartungen des geehrten Wiener Publikums ſo gut als mir irgend möglich iſt zu entſprechen. Je mehr ich die dahin führenden Mittel erwäge, je nothwendiger finde ich es, ehe ich die Compoſition beginne, Wien zu beſuchen; und dann, erregt von den Eindrücken, die mir Sänger und andere Kunſtmittel geben, an die Arbeit zu gehen. Dies könnte ich im Februar bewerkſtelligen. Beſtimmen Sie alſo mein Honorar auf 240 Friedrichsd'or und bewilligen Sie mir 60 Friedr: d'or zu dieſer Reiſe. Sie werden mir vielleicht entgegnen, daß dies immer wieder die Summe von 300 Friedr: d'or ausmache, aber es geſtaltet ſich doch in ſo fern ganz anders, als ich dieſe verreiſten 60 Friedr: d'or nicht als empfangenes Honorar anſehen kann, und als Solches betrachtet, offenbar verliere.

„Das Angenehme, das für beide Theile übrigens aus dieſer Zuſammenkunft hervorgehen kann, liegt klar vor Augen.

„Ich bitte aber wegen der ſich drängenden Zeit hierüber um baldigſte Entſcheidung, da ich mit allen übrigen Punkten Ihres geehrten Schreibens ganz einverſtanden bin.

„Das Honorar des Buches wird ſich auf 30 Friedr: d'or belaufen.

„Die Ausschmückung hinsichtlich des Ballets überlasse ich ganz Ihrem Ermessen. Da man es in Paris und Berlin sehr gern hat, glaubte ich es Ihnen eben so genehm.

„Der ich die Ehre habe ꝛc.“

An Lichtenstein schreibt er am 31. Jan., nachdem ihm Frau von Chezy am selben Tage den, nach seinem Plane umgearbeiteten, 1. Akt gebracht hatte.

„ꝛc. Ich gehe jetzt blos hin, um das Sänger-Personal kennen zu lernen, für das ich schreiben soll. Bis zum September soll die große Oper fertig sein. So lange ruhen die Pintos. Das Gedicht halte ich für höchst ausgezeichnet, das mir Helmine v. Chezy dazu gemacht hat. Die Oper heißt „Euryanthe“. Es fehlt also nichts als die Kleinigkeit, daß ich sie ordentlich mache. ꝛc.“

Schon waren alle Fesseln abgestreift, die ihn von der Reise zurück hielten, und er dachte die letzten Stunden ganz allein Carolinen zu widmen, deren Zustand sich durch die Aufregung des Abschieds verschlimmerte, als ein Brief des Banquier Benedikt in Stuttgart einlief, der ihn besorglich bat, ihm eine Mittheilung über Talent und Fortschritte seines Sohnes Julius zu machen.

Einen besorgten Vater auf Kunde von seinem Sohne, der noch dazu sein lieber und geschätzter Schüler war, warten zu lassen, war Weber's Art nicht. Am Abende vor seiner Abreise schrieb er an den alten Herrn und wußte, daß er ihm mit den nachfolgenden Zeilen, die seine Liebe für den wackern Schüler und seine Achtung vor dessen Talente so deutlich aussprechen, Freude machte:

„ꝛc. Mein guter Julius macht mir viele Freude, und ich hoffe, daß Zeit, ernstes Studium und Fleiß, mit seinen übrigen Geistesgaben und wirklichem Talent verbunden, der Welt einst einen tüchtigen Künstler geben werden. Die lange Trennung von dem theuren Sohne muß Ihnen allerdings höchst schmerzlich sein; aber ich halte es für meine Pflicht, Sie dringend darauf aufmerksam zu machen, ja nichts halb

zu thun um ſich doppelte Freude und Beruhigung fürs ganze Leben in jetziger Entſagung zu verſichern. Das ernſte, tiefe Studium der Kunſt kann nur langſam und ſtufenweiſe fortſchreiten, und dadurch innere Sicherheit begründen. Es iſt eben das traurige Zeichen der Zeit, daß Alles ſich mit der Oberfläche begnügt, und, der Schule zu früh entlaufen, dann in ewig unſicherm Schwanken nach Effecten haſcht, die eben ſo ſchnell wieder vergehen als ſie unbegründet entloderten. Man kann ſich eines trüben Lächeln nicht erwehren, wenn man ſieht, daß Jedermann es natürlich findet, die Handlung z. B. mehrere Jahre lernen zu müſſen, ja für den Handwerker nebſt den 3—4 Lehrjahren auch noch die Wanderjahre für nöthig gehalten werden, und nur in der Kunſt, in dem tiefſten, allumfaſſendſten Studium des Lebens vielleicht, — ſoll es mit flüchtigen mondenlangen Links und Rechts ſchon abgethan ſein.

„Ich habe Ihren Sohn, ſtatt der verſprochenen 12 Lectionen monatlich, täglich bei mir geſehen. Damit will ich mir keinen Dank von Ihnen verdienen, ſondern es ſoll Ihnen nur zeigen, was für Zeit nur zu den einfachſten Vorſtudien gehört. Ich habe, um ſeinen Erfindungsgeiſt rege zu erhalten, ihm jetzt ſchon Arbeiten erlaubt, die er eigentlich noch nicht hätte machen ſollen, aber dem Himmel ſei Dank, ich habe mich durch ſein eigenes richtiges Gefühl reichlich belohnt gefunden, indem er eben durch dieſe Arbeiten einſehen lernte, wie weit noch zum Ziele ſei. Ich breche ab, weil mein reichhaltiger Stoff mich zu weit führen würde.

„Dies Wenige kommt aus meiner innerſten Ueberzeugung und meiner wahrhaft herzlichen Theilnahme und Zuneigung zu meinem guten Julius. ꝛc.“

Reiſe nach Wien 10. Febr. 1822.

Weber verließ Dresden am 10. Februar früh. Bei der Abreiſe übergab er Carolinen den nachfolgenden Brief verſiegelt mit der Weiſung, ihn nur im Falle ſeines Todes zu öffnen. Als neues Zeichen dafür, was ihm dieſe Gattin war, in welcher Ordnung er ſeine Verhältniſſe jederzeit zurückließ, möge er hier eine Stelle finden:

„Vor der Abreiſe nach Wien 1822.

„An meine ewig und über Alles geliebte Lina.

„Gott gebe, daß du dieſe Zeilen nicht zu leſen bekommſt. Sollte es aber doch der Allmächtige beſchloſſen haben, ſo wird der Vater dir auch Kraft verleihen die Prüfung zu tragen. Ich kann dir nur innigſt danken, für deine treue Liebe und Geduld, und Gott möge dich ſegnen, und das Andenken deines Carls dir eine liebe aber nicht ſchmerzliche Erinnerung ſeyn. Ich bin geſund und heiter indem ich dieſes ſchreibe, aber ich halte es doch für meine Pflicht dir Alles aufzuſchreiben was mir einfällt, und dir zu wiſſen nöthig ſeyn möchte.

„Mein Teſtament iſt gerichtlich deponirt. Den Schein darüber findeſt du in der kleinen Schublade dieſes Schrankes links. Advokat Gehe kann dir Auskunft geben. Er hat es mir beſorgt.

„Was ich habe iſt dein. Wollte Gott, ich hätte länger für dich ſammeln können.

„In meinem Buche wirſt du die Theater verzeichnet finden, die ſchon den Freyſchütz bezahlt haben. Dabei ein Verzeichniß derer, die noch ſchuldig ſind, und mit wie viel. Ebenſo mit Preziosa.

„Schuldig bin ich Niemand etwas, und laſſe dich durch keine Forderung irre machen.

„Eine Ueberſicht des Vermögensſtandes findeſt du in meinem diesjährigen Tagebuche. Meine alten Tagebücher verbrenne ungeleſen.

„Und nun, Gott ſegne dich; mein Herz iſt zu voll — ich kann nichts mehr ſagen. Ewig, hier und dort, dein dich gewiß unendlich innigſt liebender Carl M. v. Weber.

„Dresden am 10. Februar 1822.“

Von jedem Punkte längern Aufenthalts der Reiſe ließ er, wie immer, ein Blättchen heimwärts fliegen. Es iſt ſchwer für Weber's Biographen, wenn er die Briefe an Caroline durchlieſt, die Weber's Herz und Seele in ſo unnachahmlicher Friſche und Lebendigkeit malen, ſie nicht alle der Einverleibung in ſeine Lebensbeſchreibung für werth zu halten. Möge es daher, beſonders dem Sohne, vergeben werden, wenn er ſich hierin zuweilen vom Stoffe überwältigen ließ. Nur zwei

Zettel von der Reiſe nach Prag finden hier Platz, die ſo liebenswürdig die kleine Sphäre bezeichnen, in der Weber's Herz ſich in der Heimath fühlte.

„Den 11. Februar 1822.

„Gott grüß' dich, geliebte Mukkin, das Wetter iſt herrlich, der Weg unvergleichlich, und dein Mann ſitzt warm und iſt wohlauf. Ich bitte und beſchwöre dich, ſey brav, ſonſt kommt die Polizei. Gott wird mich beſchützen, und wenn ich dich nur ruhig weiß, werde ich recht fröhlich ſeyn, und geſund wiederkommen. Der Chriſtel laß ich ſagen, daß ſie dich recht pflegen ſolle, damit du ihr gut Zeugniß geben kannſt, wenn ich wiederkomme.

„Grüße Ali und Schnuff und Alle. Behalte mich lieb. Sey heiter und glaube mit innigſter, treueſter Liebe

„11 Uhr. 11. Februar. Deinem Carl.

„Zehiſt. Gieb dem Poſtillon vier Groſchen."

„Teplitz den 11. Februar 1822.

„Liebe gute Herzens Weibe!

„Kaum 6 Uhr vorbei, da ſizz' ich ſchon in Teplitz, und höre zu meiner großen Freude, daß Morgen die Poſt nach Dresden geht, und die Mukkin alſo bald weiß daß der Mann den fatalen Berg glücklich überſtanden hat. Der Weg iſt durchaus vortrefflich, es wird gut gefahren, die Chauſſeen ſind breit; aber über den Nollendorfer Berg hätten der Hr. Inſpektor doch ein bischen Angſt gehabt, es war nämlich ſehr glatt, aber wir bekamen Eisketten an die Räder, und da ging es ſehr gut, in Peterswalde aß ich ein recht gutes Supperl und Kalbsbraten, und die Mauth war auch bald überſtanden. ich bin nicht im geringſten fatiguirt, werde aber doch ſehr bald in Betterl gehen, weil ich um 3 Uhr wieder auf muß; der ſcharfe Wind hörte gegen Mittag ganz auf, und die Fahrt war herrlich; geſchlafen habe ich gar nicht, denn der Kopf war zu lebendig, wo du hoffentlich durch meine paar Zeilen von Zehiſt aus nach dem Mittagſchläfchen ſollteſt überraſcht werden. Ich möchte dir wohl gerne predigen;

aber ich hoffe zu Gott du wirst selbst bedenken was du dem kleinen und großen Eß—el schuldig bist, und so heiter und thätig wie möglich des Wiedersehens harren.

„Ich bin froh daß ich keinen Reisegefährten habe. Diese Stille und Einsamkeit, in der belebten Natur, ist mir recht wohlthätig und nothwendig, meinen Geist zu sammeln. Der Künstler muß wirklich manchmal aus dem gewöhnlichen bürgerlichen Weltleben herausgerissen und sich selbst gegeben werden. Du wirst sagen, nun da ists am besten man sperrt den Musje ein, in Loß? danke; so arg verbitt ich mirs, aber so nach Hosterwitz mit Frau und Kind und allen Bequemlichkeiten ins Elend (Exil) geschickt; da bitt ich drum. Jetzt gute Mukkin ordne ich mein Tagebuch, rassire mich vielleicht, damit ich Morgen Abend in Prag nicht gar zu scheußlich aussehe, mampfle dann Supperl und gehe in Bett. Gebe gute †††, drücke dich innig ans Herz und bitte Gott, dich heiter und gesund zu machen.

Ewig Dein Carl.

„Millionen Bußerl.“

Den 13. in Prag Abends ankommend, fand er die Stadt mit Fremden überfüllt, und erhielt in der „Stadt Wien“ ein so miserables Zimmer, daß er es darin nicht aushalten konnte und in's Theater lief.

An jenem Abende sah Weber Henriette Sonntag, die ihm später seine „Eurhanthe“ so herrlich deutsch jungfräulich verkörperte, zum ersten Male. Sie sang den „Genius Böhmens“ in einem von Schießler gedichteten, von Weber's Nachfolger, Triebensee, componirten Festspiele zur Feier des Geburtstags des Kaisers.

Weber war nicht sehr entzückt von der kleinen, reizenden Person, der damals wohl große Schüchternheit einen beschränkten Ausdruck geben mochte, denn er schreibt über sie:

„Die Sonntag sang recht artig. Hübsches Mädchen, aber — noch ganz Anfängerin, und auch wohl etwas gansig. —“

Weber hatte sich darauf gefreut, den für den andern Abend angesetzten „Freischütz“ in Prag von seinem alten Orchester zu hören. Jetzt wurde er vom Direktor Holbein, den Capellmitgliedern und

Sängern beſtürmt, ihn ſelbſt zu dirigiren, und gab widerſtrebend nach. Der Erfolg zeigte ihm, in wie gutem Andenken er in Prag ſtand, mit wie viel Liebe man noch an ihm im Kreiſe des Theaters hing. Er ſchildert ſelbſt die Kundgebungen wie folgt:

„ꝛc. Das war ein Jubel geſtern! wie ich ins Orcheſter trat, wollte der Jubel, Schreien und Klatſchen gar kein Ende nehmen, und ſo drei Mal. Das Haus war zum Brechen voll trotz der vielen Bälle. Faſt nach jeder Nr. applaudirt. Jägerchor da capo und am Ende mich herausgerufen mit gehörigem „Ungeſtüm“. Die Vorſtellung ging ſehr gut. Orcheſter ſehr gut. voll Liebe und Feuer. ebenſo die Chöre. Die Sonntag (Agathe) ſehr lieblich, die Wohlbrück (Aennchen) fatal. Max hübſch geſungen. Kainz (Caspar) recht brav. Eremit ſchauderhaft. alles übrige gut. die Wolfſchlucht ganz anders als bei uns, aber ganz vortrefflich. Da iſt Phantaſie drinn!“

Am 15. Morgens fuhr Weber nach Wien ab, wo er am 17. Abends anlangte und ſich in dem, von der Adminiſtration des Theaters für ihn bei dem alten Schauſpieler Schwarz, der als Präſident der „Ludlams Höhle“ einen drolligen literariſchen Ruhm erlangt hat, in der Grünangerſtraße Nr. 838, gemietheten Zimmer einquärtierte. Nach drei anſtrengenden Reiſetagen verfügte ſich der ſchwächliche Mann, ohne auszuruhen, in's Kärnthnerthortheater, hörte den „Waldemar“ von Weigl, und durchſtrich dann noch mit Duport die Säle der großen Redoute bis 1 Uhr Nachts!

Am 18. hörte er ſeinen ſo entſetzlich verſtümmelten „Freiſchütz“. In ſeinem Tagebuche giebt er dem Schmerze, den er dabei empfinden mußte, ſein Werk in der, von ihm ſo hochgehaltenen, Metropole der Tonkunſt ſo entſtellt zu ſehen, nur dadurch Ausdruck, daß er ein dreifach unterſtrichenes „Der Freiſchütz! ach Gott!“ hinſchreibt. Ausführlicher berichtet er darüber an Caroline am 20. Februar:

„Wien den 20. Februar.

„ꝛc. Abends endlich war mein Freyſchütz. Was ſoll ich dir ſagen? wo anfangen? Nicht zwei Tempos waren richtig. Alles überjagt oder

geſchleppt. So recht ohne alle künſtleriſche Weihe und Nüancen von Weigl einſtudirt. Ich ſaß im Fieber — es war ſehr voll, die 25ſte Vorſtellung und Faſchingdienſtag. Uebrigens ging alles gut. Die Chöre vortrefflich. Die Dekorationen ſehr ſchön, aber meiſt ganz unzweckmäßig. Die elendeſten Regieſachen nicht berückſichtigt, nicht einmal dunkel zu Ende des I. Aktes u. ſ. w. wo ſollte ich anfangen und aufhören, dir alles zu erzählen. Ouvertüre, übereilt. Introduktion, gut. Kilians Lied, einen Vers geſtrichen. Das Enſemble-Stück vortrefflich und ergreifend vom Chor geſungen. Rosner, Max — ich fange an mit Bergmann zufriedener zu werden. Forti, brav — nimmt den Charakter anders, aber es iſt ein Ganzes, und ſingt vortrefflich. Weinmüller, gut. Schröder, hübſch; herrliche Stimme, zweckmäßiges Spiel, reine Intonation, aber freilich zur Sängerin fehlt noch viel. Madlle. Vio ohne alle Laune; das Ducett entſetzlich langſam. Der ſchlanke Burſch, ganz ſchnell. Die große Arie, das Gebet, ſchnell und alles übereilt, aber doch nicht ohne Ausdruck. Das Terzett auch ſo holterpolter. Die Wolfsſchlucht nur — zuſammengefegt, aber allerlei Hübſches in Dekorationen. Die Cavatine der Agathe, das Einzige was ganz gut war. Romanze, ohne Bratſche, und bei Nero, aus! Finale, Kopf und Schwanz. Nun mündlich erſt ordentlich. Dazu mußte ich nun aus Politik gute Miene machen, und alles ſchön finden. Ich begreife nicht, daß die Oper gefallen konnte. — Ich bitte dich, erſtlich dich nicht zu ärgern, und dann auch nicht von meiner Unzufriedenheit zu ſprechen. Man muß vorſichtig ſeyn, und am Ende haben doch Alle gethan, was ſie konnten, und der Enthuſiasmus für die Oper iſt wirklich grenzenlos. —"

Welcher Balſam war es für ihn dabei, daß das Werk trotz alle dem ſo außerordentlichen Erfolg hatte!

Weber's Aufnahme in Wien.

Nicht klagen durfte er über den Empfang, der ihm in Wien zu Theil wurde, als ſeine Anweſenheit bekannt zu werden begann.

Prinz Friedrich von Sachſen, der ſich zur Zeit, in Begleitung des General von Cerrini, in Wien aufhielt, zog ihn auf's Auszeichnendſte in ſeine Kreiſe, und aus allen Sphären des öffentlichen und

privaten Lebens ſtrömten ihm die Kundgebungen von Verehrung und Schätzung zu. Die Zeitungen poſaunten in hohem Tone von ihm, z. B.:

„Weber iſt in unſern Mauern. Alles drängt ſich den genialen Tonſetzer kennen zu lernen, und ihm ſeinen Aufenthalt in unſerer Stadt angenehm zu machen. Wer den ſanften, beſcheidenen Mann perſönlich kennen lernt, gewinnt ihn noch lieber. Es läßt ſich wohl denken, daß er mit der Aufführung ſeines Freyſchützen auf unſerer Bühne und mit den vorgenommenen Abänderungen nicht zufrieden ſeyn konnte, wenn er ſich gleich nicht eben mißbilligend darüber äußerte. Wer kann auch eine Verſtümmelung ſeines Kindes mit gleichgültigen Augen anſehen? Weber hat, wie man verſichert, mit der Direktion des Hofoperntheaters hinſichtlich der Compoſition einer neuen Oper für dieſe Bühne ſich ins Einvernehmen geſetzt und das Buch (welches bereits zur Hälfte componirt ſeyn ſoll) der hieſigen Cenſur überreicht.“

Und Weber ſchildert dieß lebhaft in folgendem Briefe, der auch auf's Geeignetſte ſeine Anſchauungen vom Wiener Publikum, ſowie eben ſo kurze als kräftige Bemerkungen über Wiener Künſtler giebt, unter denen die, über die eben im Auftauchen begriffene Wilhelmine Schröder die intereſſanteſte iſt. Wunderlich wirkt es, wenn man hier die, ſpäter ſo gewaltig gegliederte, impoſante, kraftvolle Frau als blaß und ſchwächlich geſchildert findet.

„Wien den 19. Februar 1820.

„ꝛc. Man empfängt mich überall wie ein Wunderthier, und als den Gott des Tages. Geſtern macht' ich den ganzen Tag Viſiten. Mein geliebter Prinz Friedrich und Cerrini empfingen mich mit unverſtellter großer Freude und Theilnahme. Ich mußte verſprechen, recht oft zu kommen. Ueber den Enthuſiasmus mit dem Alles über meine Oper ſpricht, ſage ich dir gar nichts, denn er iſt unbeſchreiblich, und ich finde weder Worte noch Redensarten, noch Bewegungen, noch Geſichter zum Antworten mehr. Abends gab die Geſellſchaft von der Wieden: die „Italienerin in Algier“, im Käruthnerthor. Recht brave Talente, die wir alle brauchen könnten. Mad. Schulz, noch ziemlich Anfängerin

im Spiel, aber ſchon ſehr brav im Geſang. Jäger, außerordentlich ſchöner Tenor, geht und ſteht aber wie ein bucklichter Kater. Aber ſo ein Publikum iſt eine Wonne. Drei Noten gut vorgetragen haben gewiß ihr murmelndes Bravo durch's ganze Haus.

„Nach der Oper ließ mir Duport keine Ruhe, ich mußte noch auf einen Ball gehen. Da machte ich mich aber bald wieder fort, denn das Begucken, ſich Gruppenweiſe an mich herandrängen ꝛc., wurde mir ganz kurios. Grünbaums hatten eine große Freude. Die alte Schröder habe ich noch nicht geſehen, aber die Junge, die recht ſchwächlich ausſieht, blaß, aber vom Theater ſehr ſchön ſeyn ſoll. Nun geht heute der Tanz von vorne an. Ich nehme mir aber Zeit, und hetze mich gar nicht ab. Ich wüßte auch nicht warum. ꝛc."

Wir würden in der That, um der Gefahr willen, den Meiſter als allzu ſelbſtbewußt erſcheinen zu laſſen, der Verſuchung widerſtehen, die nachfolgenden Briefſtellen hier zu geben, wenn nicht alle öffentlichen Kundgebungen über Weber's Aufenthalt in Wien im Jahre 1822 ſeine eigenen Schilderungen ſeiner Popularität, des Andrängens an ſeine Perſon, noch weit in Schatten ſtellten, und wenn nicht in dieſen Zuſchriften an Caroline, bei alle dem, ein Geiſt der Beſcheidenheit und Liebe wehte, der uns in unſerm Zwecke, Liebe für den Meiſter zu erwecken, nur fördern kann. Dabei motiviren ſie aber auch Weber's große Vorliebe für Wien, ohne die er ſpäter ſchwerlich den Kampf eingegangen wäre, von dem er wohl wußte, daß er faſt auf Leben und Tod ſei. Er ſchreibt:

„Wien den 22. Februar 1822.

„ꝛc. Der Andrang der Menſchen iſt zu groß, und ich gehe wie ein Fangball von einer Hand in die andere. Indeſſen iſt es doch recht ſchön, und ein eignes Gefühl, zu ſehen und zu wiſſen, daß man ſeiner ganzen Zeit einen Stoß oder eine Richtung gegeben hat, die ſich Niemand bei dem herrſchenden Geſchmack erwarten konnte. Du kannſt dir wirklich keinen Begriff von der Verehrung und Liebe machen, mit der mir Alles entgegen kommt. Vorgeſtern, nachdem der Vormittag wie gewöhnlich mit Viſiten geben und nehmen vergangen war, aß ich

bei Dnport. Da war ein ſchönes Inſtrument, ich war gut gelaunt, ſpielte, und da wollten die Leute etwas Weniges aus der Haut fahren. ꝛc.

„ꝛc. Dieſe enthuſiaſtiſche Verehrung, die mit ſo viel inniger Gutmüthigkeit verbunden iſt, findet man wohl außer Wien nirgends, und wenn die Mutter da wäre hätte ich nichts mehr zu wünſchen. ꝛc.“

„Den 23. früh.

„ꝛc. Wie ich geſtern früh zu Cerrini kam, wollte er eben an mich ſchreiben; ich mußte mit ihm zum Prinzen, der auf den Abend, weil kein Theater war, alle Erzherzoge zu ſich geladen hatte, die mich hören ſollten. Ich fuhr alſo gleich zu einem Inſtrumentenmacher, und ſuchte ein Pianoforte aus; dann Mittags mit Rombergs bei Grünbaums ſehr vergnügt. Dann nach Hauſe mich umgezogen, und um 1/2 7 Uhr zu Prinz Friedrich. Da mußte ich denn viel ſpielen, und man ſchien zufrieden. Der Kronprinz von Oeſtreich und ſein jüngerer Bruder, dann der neapolitaniſche Prinz, der eine Tochter des Kaiſers hat ꝛc. waren da. Beſonders erfreute mich dabei den Erzherzog Carl und ſeine ungemein liebe Gemahlin zu ſehen, die ich als Kind ſchon in Naſſau-Weilburg gekannt hatte. Von da gings wieder nach Hauſe, und Stiefel angezogen, in den Mazacker Hof, wo eine Geſellſchaft von Künſtlern mich erwartete, deren Präſident Mozart iſt. ꝛc.“

„Den 25.

„ꝛc. So viel Herrliches und wahrhaft Erhebendes es hat, für einen großen Mann gehalten zu werden, und dieſe allgemeine enthuſiaſtiſche Verehrung zu ſehen, ſo viel Beſchwerliches iſt auch damit verbunden, und ich lobe mir mein ſtilles Stübchen mit dir, Mukkin, ohne die doch Alles kaum halb Genuß iſt. Ja, mein geliebtes Leben, du weißt es wohl daß ich eigentlich nur in dir lebe, und daß alle meine Freude immer nur darin liegt, wie es dich freuen wird. ꝛc.“

Während eines Strudels von Geſelligkeit, der Weber den Verkehr mit allen Notabilitäten Wiens bot, die ihm mit der liebenswürdigſten und achtungsvollſten Zuvorkommenheit begegneten und meiſt zuerſt aufſuchten, wurde der Text der „Euryanthe“, deren zweiten

und dritten Akt Weber von der Chezy nach Wien erhalten hatte, der furchtbaren Wiener Censur übergeben. Diese Censur, die, zum Theil wenigstens, Schuld an der Mutilation seines „Freischütz“ war und sein „Leyer und Schwert“ in Oestreich unmöglich gemacht hatte, war Gegenstand des bittersten Spottes für Weber. Er schilderte sie der Chezy mit folgenden treffenden Zügen: „Sie gehen auf den Markt und kaufen zwei Gänse. Das sieht ein Censurbeamter oder Graf Sedlnitzky (Chef der Censur) selbst. Er denkt, wozu braucht die Frau in ihrem kleinen Haushalt 2 Gänse? Dahinter steckt etwas! Und eine Gans wird Ihnen gestrichen! —“ Wiener Censur.

Es war daher Wasser auf seine Mühle, als in jener Zeit die Censur die Aufführung des „Tell“ verbot, obgleich der Kaiser gesagt hatte: „Ich weiß nicht, warum man das Stück verbietet? Was hat man denn dagegen?“

Der Spott, den er unverhohlen äußerte, zog ihm manche Warnung seiner Freunde zu, unter denen sich Castelli, Treitschke und Duport als die beflissensten zeigten.

Und Weber bedurfte ihrer, denn er war nicht um müssig zu sein, nach Wien gekommen. Wollte er doch gleichsam seine noch zu schaffende Oper schon aus den Kehlen der Wiener Sänger mit den Ohren der Wiener hören. Und er war seit 1812 nicht in Wien gewesen, während einer Periode, wo der Einfluß des Wirkens großer Meister der Tonwelt die Bevölkerung jener Stadt der Musik daran gewöhnt hatte, an jede künstlerische Leistung den allerhöchsten Maßstab zu legen, wo der Zusammenfluß der größten Fertigkeiten und Virtuositäten den Gaumen für alles nicht ganz Außerordentliche und Reizende abzustumpfen begonnen hatte.

Jene zehn Jahre hatten den Sinn der Wiener durchaus neu besaitet, und der harmlos frohe Volksgeist, der sonst aus innerster Tiefe der Lieblichkeit und Schönheit Mozart's, der rührenden Einfalt und Heiterkeit Haydn's wiedertönte, hatte Organe zum Fluge mit Beethoven's Feuerseele, zum rasenden Tanz in Rossini's Bacchantenzügen erhalten.

Es galt also zu studiren! Der so ganz in Wien heimische, mit

allen Schlichen der Theaterwelt vertraute, gemüth- und geistvolle
J. B. F. Castelli. Castelli, der Dichter der „Schweizerfamilie", der ihm nicht gram war, daß der Text von Weber's neuer Oper nicht von ihm sein sollte, erschloß ihm den ganzen Schatz seiner Stadtkenntniß in Bezug auf Verhältniß vom Publikum zum Theater, literarische Einflüsse und der
J. F. Treitschke. kleinen Hintertreppen des Kunsthandwerks, während J. F. Treitschke, der es kaum mehr zählen konnte, wie viel Aemter er seit zwanzig Jahren bei Wiener Theatern als Direktor, Sekretär, Regisseur, Oekonom ꝛc. verwaltet hatte, und zur Zeit wieder einen Theil der Opern-Regie und der Oekonomie der verschmolzenen Theater an der Wien und am Kärnthnerthore führte, einen Augenblick seine Schmetterlingssammlungen verließ, um Weber's Cicerone bei seinen Wegen hinter die Coulissen aller Art zu sein.

So viel es seine rastlose Beweglichkeit und seine sehr nahe Beziehung zu Rossini zuließ, unterstützte ihn auch redlich der mehr genannte wunderliche Mann, der, im Verein mit Barbaja, den Pacht
Louis Duport. des Theaters am Kärnthnerthore übernommen hatte, Louis Duport. Der ehemalige Tänzer, Vestris' Nebenbuhler, dessen Entrechats ihrer Zeit von Paris bis Petersburg so bewundert wurden, daß die ihm gezahlten enormen Honorare ihm den Beinamen „der Tausendgulden-füßler" einbrachten, war früh gealtert, zum blassen, feinen, in Wort und Sitte zierlichen Geschäftsmanne geworden, der alles Neue mit so unendlicher Raschheit ergriff und verfolgte, daß ihm Barbaja Schuld gab, er „pirouettire durch die Direktionsangelegenheiten". Von seinen Talenten war ihm das des Geld Erwerbens und Verthuens am treuesten geblieben. Es bleibt zu beklagen, daß Weber seinen Rathschlägen in der pekuniären Richtung seiner Wiener Bestrebungen nicht ganz so zu folgen vermochte, wie es der eben auch in Wien anwesende Bernhard Romberg gethan hatte. Nächst seinem großen Talente verdankte dieser es Duport's Winken, daß er aus einer Concertsaison in Wien 10,000 Gulden mit hinwegnehmen konnte.

Dankbar gedachte Weber auch stets des ehemaligen Direktors
Joseph v. Sonnleithner. des Theaters an der Wien, Joseph von Sonnleithner, des verdienstvollen Stifters der „Gesellschaft der Musikfreunde" und des Bio-

graphen Haydn's, des sächsischen Legationsrathes von Griesinger, die ihm mit ihren historischen Kenntnissen und ausgebreiteten Verbindungen in liebenswürdigstem Entgegenkommen bei seinen Erörterungen und Studien zur Hand waren. G. A. von Griesinger.

Kräftiger als bei seiner Anwesenheit 1822, sollte ein Jahr später die Wirksamkeit des Hofrath von Mosel, eines wackern Fürsprechs und Verehrers Weber's, für ihn in die Schranken treten, der, als Adlatus des Intendanten Graf Dietrichstein und dirigirender Hofrath, mit größtem Einfluß die Kabalen bekämpfte, die sich im letztgenannten Jahre gegen Weber, im Schooße des Theaterpersonals, entspannen. Der hochgebildete Mann war indeß zu sehr Freund Salieri's, dessen Biographie er auch geschrieben hat, um sich Weber, von dem er wußte, daß er Salieri hasse, in wärmeren Formen, als der gerechten und edeln Vertretung in geschäftlicher Beziehung und der Anerkennung seines Talents, nähern zu können. Weber schätzte seine Begabung, er war historischer Schriftsteller, Dichter, Componist, Verfasser von Singspielen ꝛc., eben so hoch wie seinen Charakter. von Mosel.

Weber wußte sehr wohl, ehe er seine Studien in Wien begann, daß er es dort mit einer ganz anders entwickelten Theaterwelt, einem ganz anders organisirten Publikum zu thun haben werde, als dasjenige war, das seinem „Freischütz" in Berlin so weit entgegen kam, so enthusiastisch empfing, so schnell verstehen lernte. Er wußte auch, daß er seine Erfolge in Wien, wenn er dergleichen erlangte, ganz anderen Motiven zu verdanken haben werde, daß er in andrer Weise streben, andere Seiten seines Talents in den Vordergrund würde stellen müssen, als dort. Er sah zwar, daß der „Freischütz" in Wien eben so viel Enthusiasmus (wenn nicht mehr) als in Berlin erregte, aber er hätte nicht der scharfblickende Geist sein müssen, der er war, wenn er verkannt hätte, daß in Wien eine Menge Beweggründe, die den Erfolg dort vorbereitet und unterstützt hatten, wegfielen und er es hier mit Elementen zu thun haben werde, die von denen, die ihm vorher begegnet waren, sich drastisch verschieden zeigten. Das Wiener Publikum.

Das erste dieser ganz anderen Elemente war der Volkscharakter selbst. Im Mittel eines großen, vielgestaltigen, autokratisch und mit Der Wiener Volkscharakter.

unheimlichen Gewalten regierten Reichs war Wien der Zuſammenflußpunkt wohlhabender Quinteſſenzen in den verſchiedenſten Zungen redender Völkerſchaften. Unter ſchönem Himmel in ſchöner Gegend hauſend, miſchten die Gebildeten ſeiner Bewohner zu der ſüdlichen Empfänglichkeit für das ſinnlich Schöne genug nordiſch-germaniſche Kritik für die Prüfung ihres Empfindens. Leichtlebig, gemüthlich, heiter, von ſeiner Regierung gefliſſentlich vom Ernſt des Völkerlebens fern gehalten, ohne ſittlich nationale Strenge entwickelt, ſchwach beeinflußt von einer engherzig controllirten Literatur, war der Wiener der Typus des für Cultur der Muſik, dieſer von Völkern aller Zungen verſtandenen Sprache des Gemüths, der ſinnlichſten aller Künſte, geſchaffenen Menſchen.

Die Fähigkeit, Muſik zu ſchaffen, zu treiben, zu lieben, zu verſtehen, war daher eins der hervorragendſten Talente der liebenswürdigen Bewohnerſchaft dieſer reichen Stadt geworden. Und zwar die Muſik als ſolche ganz allein. Die Schmerzen und Freuden, welche die Herzen der Völker durchzucken, waren ohne Beziehung zu der heitern Welt der Wiener Kunſt geblieben. Politiſche Sympathien und Antipathien konnten hier kein Werk tragen oder fallen machen.

Das zweite dieſer Elemente lag in der Beziehung der Kaſten zur Theaterwelt.

Die Wiener Theaterwelt.

Die Wiener Theaterwelt und das Wiener Theaterpublikum datirt den Beginn ſeiner Entwickelung aus den Zeiten Leopold's I., der den plumpen Darſtellungen, durch welche hauptſächlich die Jeſuiten ſeit 150 Jahren das Volk, zum Nachtheile ſeiner Geſchmacksbildung, beluſtigten, die Einwirkungen einer kunſtgerecht organiſirten Hofoper gegenüberſtellte. Wie anderwärts rang in Wien fortan Pickelhäring und Caſtrat um das Vollmaß des Einfluſſes auf den Geſchmack und den Beifall. Die Antitheſe der Anſchauungskreiſe, in denen die beiden dramatiſchen Erſcheinungsformen auftraten, Hof und Volk, war hier eine ähnliche wie anderwärts, die Wechſelwirkung zwiſchen dem muſikaliſch-dramatiſchen Hoffeſte und der populären Beluſtigung der Volksbühne nicht weſentlich von der in Berlin und Dresden verſchieden. Aber in Wien miſchte ſich ein Element höchſter Bedeutung in alle einſchlagenden Verhältniſſe, das in jenen beiden Städten in dieſer Form

gar nicht vorhanden war, und dieß war eine selbständige, mächtige Aristokratie.

Weltstellung und Lebensgestalt des weniger begüterten, nur durch herbe Scheidung vom Volke geflissentlich seinen Charakter als Kaste wahrenden, norddeutschen Adels emanirte zum großen Theile vom Hofe, erhielt von ihm seinen Glanz. Geschmack und Denkweise des Hofs fielen daher hier im großen Ganzen mit denen des Adels zusammen. In den meisten cultur-historischen Beziehungen können sie als Eins betrachtet werden. Beziehung der Aristokratie zum Theater.

Anders in Oestreich. Hier bildete eine unermeßlich reiche Aristokratie, die der Absonderung vom Volk nicht zur Wahrung ihrer Weltstellung bedurfte, eben so die Zierde und Ehre des Hofs, wie die Freude und den Stolz des Volks, in dessen Mitte sie, gemüthvoll mit der Bildung verkehrend, stand und gern von der Nation als ihre Blüthe anerkannt wurde.

Und in der That lag damals in Oestreich, das noch keinen geistig so hoch entwickelten Mittelstand als die norddeutschen Staaten besaß, zum großen Theil der Schwerpunkt der Bildung in dieser Aristokratie, die sich des „Noblesse oblige“ bei jeder Gelegenheit bewußt zeigte. Wie die Bedeutung der norddeutschen Aristokratie für die Entwickelung von Kunst, Wissenschaft und Gemeinsinn fast null ist, so knüpft sich in Oestreich an jede civilisatorisch bedeutende That fast immer der Name eines der großen Adelsgeschlechter.

Dieselbe Aristokratie lauschte, diamantengeschmückt, bei den Hoffesten zwischen den Freuden der üppigen Tafel des Kaisers und den wollüstigen Reizungen des darauf folgenden Balles den grandiosen Ritornellen Caldara's, den steifen Arien Fux's und den Perlentönen der Tosi oder den glasigen Coloraturen Orsini's oder Carastini's, und jubelte morgen, auf dieselbe Bank mit Gevatter Schneider und Handschuhmacher gedrängt, vergnügt den Späßen und Zoten Weißkern's und Prehauser's zu.

Am Hof wie im Volk war ihr das Theater nur als Theil von Festen, als eine Amüsements-Anstalt erschienen, die dramatische Musik

nur als eine Dienerin dieſes Inſtituts, deren Beruf es war, dieſer Tendenz, zu vergnügen, förderlich zu ſein.

Aber die nämliche Ariſtokratie hatte auch, wie ſchon oben bei Darſtellung der Prager Muſikzuſtände erzählt, nicht allein in erſter Reihe, freiwillig und mit großen Opfern, an der Spitze faſt jedes gemeinnützigen Inſtituts in Oeſtreich geſtanden, ſondern ſie hatte auch die, ſo zu ſagen, muſikaliſchſte aller Gattungen der Muſik, die Kammermuſik, geſchaffen. Faſt in jedem ihrer Paläſte war dieſem reinen Geiſte ein Tempel gebaut, wo ihm von hochbegabten Prieſtern mit Werken höchſten Werthes geopfert wurde, und hier war es dem wahrhaft kunſtſinnigen Theile der öſtreichiſchen Ariſtokratie heiliger Ernſt in Sachen der Muſik. Hier ſcheuten dieſelben Männer und Frauen, die im Theater mühelos amüſirt ſein wollten, die Anſtrengung nicht, die leiſeſten Spuren des Wandelns des Genius zu verfolgen. Die ganze Muſikwelt, mit Ausnahme der geiſtlichen, zerfiel daher für dieſe, von der Kunſtgeſchichte in ihrem Einfluſſe kaum genug gewürdigte Menſchenklaſſe, in zwei Kategorien, von denen die eine dem Feſte, der bequemeren Freude, gewidmet war und im Theater zur Erſcheinung kam, die andre aber, eine reine Muſe, niemand dienend, um ihrer ſelbſt willen göttlich verehrt wurde und, durch Ueberwindung gewiſſer Schwierigkeiten des Verſtändniſſes ihrer Offenbarungen, einen Reiz mehr empfing. Der Concertſaal war ihr Tempel.

Bei dem ungeheuren Einfluß, den die Denkweiſe der populären und im Volke ſtehenden Ariſtokratie auf das ganze geiſtige Leben des Volks übte, das ſich gern von ihr beſtimmen ließ, konnte es nicht fehlen, daß dieſe Anſchauungsform, getragen von der ſüddeutſchen Leichtlebigkeit des Wiener Publikums und dem Nationalcharakter im Allgemeinen, die im bedeutendſten Umfange herrſchende wurde und es auch dann noch lange blieb, als das Wirken der Reihe großer Meiſter erſten Ranges, die in Wien ſchufen, den Unterſchied im Maß des geiſtigen Gehalts zwiſchen der Muſik im Theater und der im Concertſaale längſt verwiſcht hatte.

Die lange feſtgehaltene Zuſammenſtellung der Ideen von Opernaufführungen und Hoffeſten, der bis in Joſeph's II. Zeit hineinragende

Begriff eines Opernpublikums, das ſich als nur aus Gäſten des Kaiſers zuſammengeſetzt charakteriſirte, das Mitwirken hoher Perſonen, ja des Kaiſers ſelbſt, bei dieſen Vorſtellungen, hatte hier, wie anderwärts, der Oper im Allgemeinen und der, aus der alten Hofoper direkt entwickelten italieniſchen im Beſondern, den Nimbus des „Vornehmen“ gegeben.

Aber dieſe Vornehmheit wurde hier anders als in andern großen Städten aufgefaßt, und zwar ſo, daß die praktiſche Beſchäftigung mit dieſer noblen Kunſtanſtalt nichts Unverträgliches mit dem Charakter eines Cavaliers an ſich hatte. Wir ſehen daher von den Zeiten an, wo die Opernbühne zum öffentlichen Inſtitute wurde, fortwährend Mitglieder der höchſten Ariſtokratie, nicht nur als vom Hofe angeſtellte Intendanten, ſondern auch als ſelbſtändige Schöpfer, Erhalter und Impreſarii an der Spitze von Theaterunternehmungen ſtehen und wie die Lopreſti, die Durazzi, die Eſterhazy, die Palffy, die Cohary, die Sporck ꝛc. um die Wiener Bühnenwelt große Verdienſte erwerben.

Betheiligung der Ariſtokratie an der Wiener Bühne.

Wenn aber dieſe Verhältniſſe durch ihre äußerlichen Einflüſſe die Abweichungen motivirten, welche die Entwickelung des Wiener Publikums von der an andern Orten aufwies, ſo geſchah dieß noch in weit höherm Maße in Bezug auf die innerſte, geiſtige Heranbildung deſſelben durch die wunderbare Fügung, die eine Reihe der größten Meiſter aller Zeiten ihr beſtes Wirken in Wien haben ließ.

Zuſammenſtrom der Talente in Wien.

Es iſt dieß Zuſammenſtrömen und freudige Zuſammenwirken der Talente in der, durch Volkscharakter und Begabung, Verhältniſſe, Lage und Aufenthalt einiger maßgebender Geiſter einmal zur Metropole der Muſik gewordenen, ſchönen, heitern Stadt nicht mit Leben und Wirken einzelner bedeutender Meiſter bei den Kunſtanſtalten anderer Städte zu vergleichen.

In Berlin waren von Quantz bis Spontini, in Dresden von Schütz bis Weber eine Anzahl höchſt reſpektabler, zum Theil ſehr bedeutender Künſtler, thätig geweſen, aber ſie lebten da, weil ſie im Dienſt ſtanden und Kunſtanſtalten zu leiten hatten. Ihr Talent war nicht auf dem Boden dieſer Städte gewachſen. Die großen Muſiker Wiens hingegen, von Haydn bis Beethoven und Schubert, lebten in

Wien, weil es eben Wien war. Die glückliche Stadt hatte sie fast alle unter ihren Augen erblühen sehen, sie, die darum und weil sie nicht blos Talente, sondern Bahnbrecher waren, so fortreißend bestimmenden Einfluß übten. So war es gekommen, daß die Beatificirung jedes Talents, volle hundert Jahre hindurch, nur in Wien erfolgen konnte und daher in ununterbrochener Reihe, Schulter an Schulter, berufene und unberufene Kämpfer auf den Streitfeldern der Musik, producirende und reproducirende Künstler jeder Art und jeden Grades an dem Areopage dieses Publikums vorüberzogen, das, Kränze spendend und verweigernd, oft durch trügerischen Glanz geblendet oder durch die Mode mißleitet, doch die gereifteste Urtheilsberechtigung, die sich je bei einer Bevölkerung gefunden hat, zurückempfing.

Historische Entwickelung des Wiener Theaters.

Die historische Entwickelung des Wiener Theaterwesens zeigt eine Reihe seltsamer Experimente, seine Gestaltung bald durch Regiment von oben, in Form einer Hof- oder Staatsanstalt, zu leiten, bald den Anforderungen der Zeit durch Gewährung eines Self-Governments Rechnung zu tragen. Die Tendenz der dramatisch-musikalischen Bühne den Charakter der vornehmen Festlichkeit, des Instituts zu heiterm Genusse, zu erhalten, kam dabei immer auf's Neue zum Durchbruche.

Einer der größten Musikenthusiasten aller Zeiten, Leopold I., hatte Capelle und Hofoper gegründet und, von Fux, Caldara und den Poeten Stampiglia, Apostolo Zeno und Metastasio unterstützt, schnell zu einem der schönsten Institute dieser Art erhoben, das zu seiner und der kaum weniger musikeifrigen Nachfolger Joseph I. und Carl VI. Zeit, noch in gar keine Wechselwirkung mit den Pickelhäring- und Rüpelkomödien trat, die, von den Pantomimen des nahen Italien beeinflußt, das Volk belustigten.

Erst als im Anfange des 18. Jahrhunderts der Impresario Ristori das erste Theater in der Stadt baute und Joseph Stranitzky zum Vater des Wiener Schauspielwesens wurde, die extemporirte Comödie ihre höchste Blüthe zu entfalten begann, dann seine Nachfolger, Borosini und Sellier, sogar mit Glück versuchten, italienische Operetten auf ihr Repertoire zu ziehen, die Bänke des Theaters am

Franziskaner-Platz ſich nicht mehr mit dem Pöbel, ſondern mit den Gebildeten des Volks und demſelben Adel füllten, der ſeine Armſtühle im Proſcenium der Hofoper hatte, begannen die Inſtitute ſich feindliche Blicke zuzuwerfen.

Franz und Maria Thereſia, dem Ausländiſchen wenig geneigt, cultivirten die Hofoper ſchwach, erſchienen im deutſchen Schauſpiel, das durch Gottſched's und der Leipziger Schule fern und nah wirkenden Einfluß und Weidner's Thätigkeit eine formellere Haltung bekam. Der Hanswurſt, der durch Prehauſer's, Weißkern's und Kurz's draſtiſche Talente neues Leben erhalten hatte, ſtarb, ebenſo wie die extemporirte Comödie, an Einführung der Theatercenſur. Zum erſten Male griff jetzt die Ariſtokratie mit ihren gewaltigen Mitteln dem in den Händen unbemittelter Entrepreneure krankenden Inſtitute unter die Arme. Baron Lopreſti, Graf Cohary pachteten die Bühne, auf der jetzt Goldoni, Corneille, Voltaire erſchienen. Endlich übernahm der Hof ſelbſt die Theater in der Stadt. In raſchem Wechſel verwalteten bald der Hof, bald adlige Unternehmer das Theater.

Es iſt bedeutungsvoll für die kritiſche Betrachtung der Rolle, die das Theater im deutſchen Culturleben ſpielt, daß die beiden größten Geiſter unter den Fürſten des 18. Jahrhunderts es waren, die auch die dramatiſche Kunſt mitten in's Leben der beiden Hauptſtädte Deutſchlands führten.

Joſeph II. löſte die italieniſche Hofoper als ſolche auf.

Joſeph II., Begründer der Wiener deutſchen Oper.

Raſch und warm, wie es ſeine geniale, oft übereilte, Weiſe war, wollte er eine deutſche Oper ſchaffen, deutſche Kunſt und Künſtler an die Seite des Ausländiſchen heben. Er entwarf den Plan zu einer Theaterſchule, ſchuf Theatergeſetze, gewährte den Dichtern und Muſikern Tantièmen, alles Dinge, die wir bis heute zum Theil noch entbehren, und ließ von Ignaz Umlauf das erſte deutſche Singſpiel in Wien, „Die Bergknappen", componiren und auch aufführen.

Weiter als ſeine edle kaiſerliche Hand ſollten aber die Beſtrebungen in dieſer Richtung die Thaten eines andern Fürſten von Gottes Gnaden, Wolfgang Amadeus Mozart's, fördern, der 1781 nach Wien kam. Was Gluck's kühlere Größe nicht vermocht hatte,

das vermochte das cosmopolitiſche Genie dieſes Halbgottes. Angeſichts ſeiner Werke ſchauten ſich die Parteien der italieniſchen und deutſchen Bühne erſtaunt an, denn ſie hörten Herrliches, alle Entzückendes, was aber weder deutſche noch italieniſche Muſik, ſondern eben — Muſik war. Der Einfluß ſeiner Werke vernichtete, wenigſtens formell, die Ungleichheit der Stellung der italieniſchen und deutſchen Oper, und der Kampf der beiden Kunſtrichtungen wurde nun auf dem ebenen Plane der öffentlichen Meinung, mit getheiltem Licht und Wind, fortgeſetzt. Es würde für unſere Zwecke zu weit führen, wenn wir hier die Schwankungen dieſer und der Anſicht über die Adminiſtration der Theater verfolgen wollten. Wenn auch immerhin die italieniſche Oper, in inſtinktiver Anhänglichkeit an ihren Urſprung, für die vornehmere von beiden galt und die Sympathien von Hofe und Adel für ſich hatte, ſo lag doch die Bedeutung beider ſo im Gleichgewicht, daß die Strömung des Tagesgeſchmacks, oder das Auftreten eines Talents hier oder drüben, die Impreſarii bald zur Begünſtigung der einen, bald der andern, einige Male ſogar zur Auflöſung der italieniſchen Oper veranlaßte.

Immerhin intereſſant iſt es aber, die ſich immer mehr entwickelnde Vielſeitigkeit des Wiener Muſikſinns zu beobachten, der in ſeiner Univerſalität ſogar etwas Haltloſes bekam, ſo daß Cherubini bei ſeinem Aufenthalte in Wien nicht umhin konnte, die Empfänglichkeit dieſes Publikums für Muſik an ſich (zum Unterſchiede der Muſik, die einer Tendenz dient) zu bewundern. Ihm, der das Publikum der Hauptmuſikorte kannte, ſtand darüber ein Urtheil zu. Die Wirkſamkeit der in Wien ſelbſt thätigen, hervorragenden Muſiker ſpaltete ſich theils zu ſehr nach den verſchiedenen Richtungen, theils war die Richtung ihrer Talente ſelbſt eine zu unbeſtimmte, um entſcheidend wirken zu können. Salieri's gewaltigem Einfluſſe ſtanden Weigl's, Umlauf's, Gyrowetz's und Wranitzky's Beſtrebungen durchaus nicht deutſch genug gegenüber. Winter's vorübergehende Wirkſamkeit ſtützte die italieniſchen Tendenzen mehr, als ſie ihnen begegnete.

Nun hätte zwar Beethoven's Gewicht allein ausgereicht, die Schaale zum Vortheil der allerdeutſcheſten Muſik ſinken zu machen,

wenn des großen Mannes Genie eine specifisch dramatische Richtung gehabt hätte, anstatt in einer Sphäre zu herrschen, in der der Geist des Wiener Publikums jederzeit ein reiner, mit den vaterländischen Bestrebungen parallel, auf das Höchste gerichteter war. Sein „Fidelio", zuerst (im Jahre 1805) ganz verneint, gewann nur langsam und bei dem Publikum Boden, das die Stimmung des Concertsaals mit in das Theater brachte, befeuerte nie die Herzen. Spohr's klassisch gearbeitete aber kühle Meisterwerke wollten die warmblütigen Wiener nicht recht packen. Vogler's Einfluß auf den allgemeinen Musikgeschmack ist kaum zu nennen. Die gediegnen, fast im deutschen Sinne wirkenden Franzosen, Gretry, Mehul, Catel, Isouard, gingen in zu schlichtem musikalischem Costüm einher, und so kam es denn, daß die specifisch deutsche Musik, gegen die zwanziger Jahre hin, die Bühne mehr und mehr ihrer glänzenderen südlichen Rivalin zu räumen und sich inselben im Concertsaale und Kirche zurückzuziehen begann.

Verschwinden der deutschen Musik von der Bühne, Erblühen derselben im Concertsaale.

Unter diesen Verhältnissen konnte die Tendenz des Hofs und Adels, die nie aufgehört hatte, die Oper mehr oder weniger als Amüsements-Institut zu betrachten, wieder mehr als jemals zur Geltung kommen und im großen Publikum Boden fassen.

Weg und Bahn zu allen Herzen fand sich daher seinem Einflusse geebnet und geöffnet, als 1817 der Liebling der Grazien, der Genius Rossini's, in Wien erschien. Er wurde begrüßt, wie der Messias des Wohllauts, der Schönheit und vor allem der heitern, echt wienerischen Opernunterhaltung. Versprach er doch die Unbequemlichkeit der anstrengenden Aufmerksamkeit aus dem Hause der Schaubühne zu verjagen.

Rossini's Einfluß.

Was Winter, Paër, Cimarosa, Fioravanti ꝛc. angebahnt hatten, das vollendete das Goldkind des Glücks, dieser musikalische Zauberer, fast durch sein bloßes Erscheinen. Unwiderstehlich schmeichelte er die Klänge seines Vaterlandes, die dem Wiener nie mit solchem festlichen Glanze, mit solcher Lieblichkeit, solcher Schönheit, bei solcher Faßlichkeit erklungen waren, in alle Herzen. Die Massen seiner Produktionen übergossen die Hörer mit einem Blumenregen von immer neuen Klängen, die Luft schien sich mit den geflügelten Genieen

Roſſini'ſcher Melodien zu erfüllen, ſie waren überall, wo ein Ohr zu hören war, ſie tönten überall, wo es ein Herz, ein Blut gab, das entzückende, wollüſtige Tonwellen zittern und wallen machen konnten.

Die vornehme Welt, die ganze Schicht der Bevölkerung Wiens, die nur den Genuß der Schönheit in der Kunſt ſuchte, konnte nicht anders, als den muſikaliſchen Liebesgott mit offenen Armen empfangen, der ſein abſolutes Regiment mit ſolchem Recht an alle Herzen antrat. Mehr als jemals jauchzte man, nach dem Drucke der Kriegsjahre, den Bringern heitern Lebensgenuſſes entgegen, die Niemand anders waren, als im kaiſerlichen Theater am Kärnthnerthor der Schwan von Peſaro, und unten in der Leopoldſtadt: Korntheuer, Raimund, Schuſter, die Ennöckl und die Krones, Sartori's ꝛc.

Je mehr aber die bequeme Freude in den Theatern geſucht, je mehr die italieniſche Muſik wieder die herrſchende, vornehme Modekunſt wurde, je mehr gegen den deutſchen Geiſt in den Tempeln der dramatiſchen Kunſt geſündigt wurde, um ſo eifriger eilte man auch, dieſe ſüßen Sünden im Ernſte des Concertſaales zu ſühnen. In den Quartetten der Gebrüder Schuppanzigh, den Gebauer'ſchen Concerts spirituels, den Concerten in den Sälen zum „Römiſchen Kaiſer", „der Landſtände", des „Vereins der Muſikfreunde" und des Conſervatoriums der Muſik, dem Redoutenſaale, bei den Muſiken in der Auguſtinerkirche ꝛc., wurden den Genien Mozart's, Haydn's, Händel's, Spohr's, Cherubini's, Vogler's, Bach's, Naumann's, Albrechtsberger's, Fesca's, Eybler's und faſt aller andern klaſſiſchen deutſchen Componiſten, Sühnopfer der edelſten Art dargebracht, ohne die Italiener, von Paleſtrina an bis auf Marcello, Zingarelli, Portogallo, Pucitta, zu vergeſſen. Der Gott des Tages aber war hier Beethoven.

Dem Sinn für techniſche Leiſtung that ein ſolche Fluth von Virtuoſenconcerten Genüge, daß die Stimmung des Publikums, nachdem deſſen Enthuſiasmus ſich Hummel, Moſcheles, Spohr, Clementi und Romberg gegenüber gegipfelt hatte, für ſolche Produktionen zu Anfang der zwanziger Jahre ſehr weſentlich zu ermatten begann.

Es war auch um dieſe Zeit, als das Publikum, in ſeinen muſikaliſch geläuterten Schichten, des vierjährigen Roſſinijubels müde, und

der Monotonie seiner Formen, bei allem Reichthume seiner Ideen inne zu werden begann, die sich in ununterbrochener Aufeinanderfolge der Aufführungen des „Othello“, der „Cenerentola“, „Eduard und Cristina“, „Diebische Elster“, „Moses“, des „Barbier“, der „Italienerin in Algier“, „Ricciardo und Zoraide“, „Torvaldo und Dorliska“, „Türke in Italien“ ꝛc. bis zum Ueberdrusse kund gab.

Die unterhaltende Wirkung seiner Melodien nahm ab, neue Reizungen wurden erwünscht.

Die Stimmen nach deutscher Musik durften sich wieder vernehmen lassen. Ja die musikalische Zeitung, unter des geistvollen Kanne Leitung, rief laut nach Weber, Kreuzer und Spohr.

Inzwischen war der Hof der Leitung der Theater wieder müde geworden, aber man hatte mit der Verpachtung derselben an Mitglieder der hohen Aristokratie zu wenig gute Geschäfte gemacht, mit der Wiederübernahme der Verwaltung aus den Händen der edeln Pächter zu viel Ungelegenheiten gehabt, um auf's Neue an ein Arrangement dieser Art zu denken. Man beschloß vielmehr, von der Erfahrung und der Nothwendigkeit über den einzigen Weg belehrt, auf dem zu einer Reduktion des ungeheuern Theater-Budgets zu gelangen sein konnte, Versuche mit Verpachtung der Theater an gewiegte Geschäftsleute und Männer vom Fache anzustellen, und mit solchen, erforderlichen Falls, das Geschäft unter sehr günstigen Bedingungen für die Pächter abzuschließen. Als die annehmbarsten Aspiranten zu demselben präsentirte sich ein wunderliches Paar, dessen Zusammensetzung aber die bedeutsamsten Garantien zu bieten schien.

Louis Duport und Domenico Barbaja pachten die Wiener Theater.

Es bestand aus dem feinen, gewandten, mit allen Verhältnissen der ganzen Welt der Theater eng vertrauten, und dabei als redlich bekannten Tänzer Louis Duport und Domenico Barbaja, der damals Impresario des Theaters San Carlo in Neapel war. Niemals ist eine Carricatur so mächtig und, theils durch Talent, theils durch Umstände getragen, von so hohem Einflusse auf die ganze Kunst einer Epoche gewesen, als der ehemalige Kaffeewirth der Toledostraße. Emporkömmling vom Fuß zum Scheitel, war seine Losung: Aufsehen, gleichviel welcher Art, zu erregen. In seinem apoplektischen, von epi-

kuräischen Genüssen aller Art glühenden Gesichte funkelten zwei tiefliegende, kohlenglimmende Augen, der mächtige Kopf saß gedrungen auf einem noch mächtigeren Körper, dessen breite Vorderseite Barbaja durch seine Toilette in den Aushängeladen eines Juweliers verwandelte. Die mächtigen, fleischigen Fäuste ließen in den Taschen fortwährend Dukaten klingen, um sie wegzuwerfen, wenn es eine Prahlerei, sie wie mit Geierkrallen festzuhalten, wenn es die unbeachtete Gutthat galt. Geizig und verschwendrisch, großherzig und gemein, je nach Zeit und Gelegenheit, die Menschen, während er sie auszog, zum bacchantischen Lachen reizend, und ihnen, während er sie mit Wohlthaten überhäufte, Thränen entpressend, war Barbaja, der Freund des Königs von Neapel, der die Colbran und durch sie auch den König beherrschte, und der in zwanzig Jahren elf Millionen Franken für Wein, Weib und Gesang in die Lüfte streute, dem Alles glückte was er begann, der jede Kehle, jeden tönenden Kopf in Italien kannte, ganz der Mann dafür, den gesättigten Wienern Ueberraschendes zu bieten.

Und der beste Freund der genial-colossalen Carricatur war Rossini! Dessen Gattin aber seit kurzem die größte italienische Sängerin, die Colbran, die Taumel säete und Liebe erndtete, wo sie schritt!

Graf Ferdinand Palffy.

Duport und Barbaja schlossen sich auch als Mittheilhaber am Pacht der Grafen Gallenberg und Palffy an, welcher letztere Eigenthümer des Theaters an der Wien und aus einer Familie entsprossen war, in der sich eine Manie für die Bühnenwelt erblich gezeigt hatte. Palffy meinte es redlich mit der Kunst, und während an der von ihm errichteten und geleiteten Musikschule Gyrowetz, Weigl, Seyfried und Salieri fungirten, führte er die reifen Schüler derselben auf seine Bühne an der Wien in das Leben ein.

Die Gesellschaft übernahm den Pacht des Kärnthnerthortheaters mit Garantie eines kaiserlichen Zuschusses von 140,000 Gulden jährlich, der Verpflichtung, deutsche Opern zu geben, und der Gestattung, italienische aufzuführen, sowie der Erlaubniß, die ihr unbrauchbar scheinenden Mitglieder abzudanken, die dann der Hof zu

lebenslänglicher Penſionirung übernahm. Auf dieſe Clauſel baute Barbaja ſeine Pläne.

Palffy brachte der Geſellſchaft ſein ganzes, zum Theil treffliches Material des Theaters an der Wien zu, da fortan die Perſonale beider Theater verſchmolzen arbeiten ſollten. Der Pacht ſollte mit dem 1. December 1822 in's Leben treten. Das Ganze beaufſichtigte, als „Oberſt-Muſikgraf", der Graf Dietrichſtein.

Die letzte That der ſcheidenden kaiſerlichen Intendanz war die Aufführung des „Freiſchütz", der am 3. Nov. 1821 in Scene ging und trotzdem, daß man ihn, wie oben erwähnt, verſtümmelte, den größten Beifall errang.

Im Anfange wirkte, merkwürdiger Weiſe, das dämoniſche Element der Oper, deſſen Einfluß Weber mehr gefürchtet als geſchätzt hatte, am draſtiſchſten. Die Wolfsſchlucht, der Lachchor, Caspar's Trinklied, ſchlugen zuerſt durch, dann folgten Jungfernkranz und Jägerchor, und es bedurfte mehrerer Vorſtellungen, um das Andre zur Geltung zu bringen, ja erſt bei der ſechſten Aufführung wurden Ouverture, Agathe's große Arie und das Terzett im zweiten Akt gewürdigt. Dann aber ſtieg die Begeiſterung für das Werk mit jedem Erſcheinen deſſelben, ſo daß deſſen Erfolg Weber Sorgen zu erregen begann und er mehr als einmal ausrief: „der verteufelte Feiſchütz wird ſeiner Schweſter Euryanthe verflucht ſchweres Spiel machen!" Leider wurde der Jubel, in den die Partei der deutſchen Oper über den „Freiſchütz" ausbrach, ſehr herabgeſtimmt durch den Erfolg der erſten beiden deutſchen Opern, die unter der neuen Theaterleitung erſchienen. Die Pächter hatten ſich durch die Entlaſſung von Lieblingen des Publikums, Einziehung von Freibilleten, Einrichtungen im Zuſchauerraum, wodurch der Adel auf Koſten des Publikums begünſtigt wurde, ꝛc., die Mißbilligung des letztern zugezogen, und der Unmuth kam leider bei der erſten Aufführung von Spohr's „Zemire und Azor", welche Oper man ſich ganz anders beſetzt gedacht hatte, zum lauten Ausdruck, und das gediegene, aber wenig anſprechende Werk, wurde, unter einem Kampfe von Klatſchen und Pfeifen, zu Grabe getragen. Ein gleiches Schickſal hatte des jungen, geſchickten Virtuoſen P. Pixis

Oper, der „Zauberſpruch", deſſen früher aufgeführtes Werk „Almacinde" zu ſchönen Hoffnungen berechtigt hatte. Das Publikum verurtheilte den „Zauberſpruch" durch den Scherz: Pixis Nix is!

Dieſe beiden Niederlagen deutſcher Werke ſchadeten der deutſchen Oper eben ſo viel, als ihr der „Freiſchütz" genützt hatte.

Muſikzuſtand bei Weber's Ankunft.

Als Weber in Wien eintraf, fand er das Muſikleben daſelbſt eben in reger Lebendigkeit, da Barbaja ſeine, ſpäter ſo unvergleichlich gewordene, italieniſche Truppe rekrutirte und Roſſini's Eintreffen in Ausſicht ſtand.

In vier von den fünf Theatern Wiens wurde die Oper gepflegt.

Im Kärnthnerthortheater beherrſchte noch Roſſini, mit allen Nuancen ſeines großen Genius den Geſchmack ſo ausſchließlich, daß es nur mit Hülfe eines berühmten Namens oder gewichtiger Connexionen gelang, neben ſeinen Werken und den üblichen Repertoiropern älterer Meiſter neuere Schöpfungen zur Darſtellung zu bringen, da die an der kaiſerlichen Bühne fungirenden Capellmeiſter Salieri, Weigl, Umlauf und Gyrowetz die wenigen Gelegenheiten, die ſich hierzu boten, für ihre Werke in Anſpruch nahmen.

Salieri ſtand in mächtigem Anſehen, das etwas Orakelhaftes hatte. Von ſeinem 1766 gebornen, talentvollen Schüler, Weigl, waren „Schweizerfamilie" und „Waiſenhaus" auf dem Repertoire. Von dem alternden Gyrowetz, der ſich aus einem guten Juriſten zu einem ſo fruchtbaren Muſiker gemacht hatte, daß von ihm 30 Opern und Singſpiele und 45 Ballets exiſtiren, die indeß alle vergeſſen ſind, wurde nur die „Agnes Sorel" und der „Augenarzt" gegeben. Der greiſe Umlauf machte keinen Anſpruch mehr darauf, ſeine veralteten, kleinen Operetten erſcheinen zu laſſen.

So kam es denn, daß die talentvollſten fremden Muſiker, die nicht gerade der Roſſini-Barbaja'ſchen Coterie angehörten, ihre Werke im Theater an der Wien zur Aufführung bringen mußten, wie z. B. Winter ſein berühmtes „Unterbrochenes Opferfeſt" dort einſtudirte und mit Beifall gab, weil es ihm unmöglich gemacht wurde, es im Hoftheater vorzuführen, und hier der Capellmeiſter Ritter Ignaz von Seyfried dem ſtolzen Manne freundlich entgegen gekommen war.

Sonſt aber lebte das Publikum im Theater an der Wien im wunderlichſten Quodlibet des Geſchmacks. Horſchelt's unendlich lieblichen, aber entſittlichenden und den Menſchenfreund entſetzenden Kinderballets entzückten heut, wo morgen Caraffa, Paër oder Cherubini ein aufmerkſames Ohr fanden, oder Roſſini's „Moſes“ Taumel des Beifalls hervorrief, oder der „Hund des Aubry“ alle Herzen gewann, oder der „Hungerthurm Ugolinos“ von Seyfried achtzehn Mal hintereinander gegeben wurde. Nebenbei ergötzte man ſich von Herzen an ſentimentalen franzöſiſchen Melodramen.

Volkstheater der Leopoldſtadt und Joſephſtadt.

Einen Zufluchtsort hatte der geſunde Sinn aus dem Chaos des Wiener dramatiſchen Lebens, und das waren die Volkstheater in der Leopoldſtadt und der Joſephſtadt, wo der Volkshumor in nie vor- und und nie nachher dageweſener Blüthe ſtand. Raimund, Korntheuer, Schuſter, die Ennöckl, Huber, Krones, entpreßten hier allabendlich einem Publikum, das das Haus gedrängt füllte, Bäche von Thränen, die vor Lachen über die hochgerötheten, fröhlichen Geſichter liefen. Hier wohnte noch der gute, alte, harmloſe Wiener Sinn, der ſich doch nicht Plumpheit für Kraft, Poſſenreißerei für Humor, Verläumdung und beißende Alluſion für Witz verkaufen ließ. Hier klatſchten die Parteien lachend im Verein, die im Kärnthnerthortheater als ſtolze „Italiener“ oder „Deutſche“ zornig die Fäuſte ballten, wenn ein Werk der Gegenpartei Beifall fand.

Concerte.

Wenn nun das dramatiſch-muſikaliſche Leben Wiens in jenem Augenblicke keinen allgemein gültigen Mittelpunkt hatte (den es allerdings einige Monate ſpäter in den unvergleichlichen Darſtellungen der Barbaja'ſchen italieniſchen Geſellſchaft empfangen ſollte), ſo beſaß die weite Welt der Concerte einen Pharus, nach dem alle, auf den Wogen der Töne Schiffenden, mit unbedingtem Vertrauen ſteuerten, in einem Manne, der ſeinen Herrſcherſtab aus den Händen Haydn's und Mozart's ſelbſt empfangen hatte.

Beethoven.

Beethoven hatte die tiefe Verſtimmung, in welche ihn das fortdauernde Zunehmen ſeiner unſeligen Taubheit Jahre lang verſenkt hatte, faſt ganz überwunden, und obwohl er ſich ſeit jenem glückloſen Verſuche, den „Fidelio“ zu dirigiren, von unmittelbarer Einwirkung

auf das praktisch musikalische Leben fern hielt, so verkehrte er, so weit dieß überhaupt in seiner Weise lag, doch wieder gern mit Freunden und Fachgenossen und trat, von Zeit zu Zeit, mit einem seiner neuen Werke gewaltig in die Musikkreise der Kaiserstadt. Es waren hauptsächlich die Gebauer'schen, von Schmidt und Piringer im Verein mit dem Baron Lannoy fortgesetzten, Concerts spirituels, die ihm huldigten. Sein Name durfte hier fast nie fehlen und es gehörte zum guten Tone, ihm vor den andern hier vertretenen Classikern Haydn, Mozart, Ries, Romberg, Spohr, Fesca, Leidesdorf ꝛc. die Palme zu reichen. In den echten Kunsttempel dieser Concerte hatte sich der musikalische Feinsinn der Wiener geflüchtet, hier sammelte sich die Crême des musikalischen Publikums, um, neben den Symphonien der obigen, mit gleichem wollüstigen Behagen einem Oratorium von Graun oder Händel, oder einer Messe von Hasse, Haydn, Cherubini, Seyfried, Naumann, Mozart oder Albrechtsberger zu lauschen. Von letzteren wählte man hauptsächlich jene, welche bei den unvergleichlich schönen, musikalischen Gottesdiensten in der kaiserlichen Hofcapelle nicht zu Gehör gebracht wurden. Es waren aber diese musikalischen Hochämter das non plus ultra des Genusses für die feinsten, musikalischen Gaumen Wiens. Nicht stark besetzt, ungefähr vier Personen für jede Violine, und eben so viel für jede Singstimme, wurden hier die Musikwerke nur vom Quartett und den nöthigen Blasinstrumenten begleitet, sämmtlich aber von Meistern auf vortrefflichen Instrumenten gespielt, vorgeführt. Die Produktionen waren daher unbeschreiblich edel und vollkommen, so daß die Musik in der Hofcapelle mit Recht für einen Hauptpfeiler der Erhaltung des Musikgeschmacks in Wien galt.

Gebauer's „Concerts spirituels".

Musikalische Hochämter in der kaiserlichen Hofcapelle.

Von Gewicht für das Musikleben Wiens waren außer diesen Hauptelementen, wie erwähnt, die Schuppanzigh'schen Quartette, die Concerte des „Vereins der Musikfreunde in Oestreich" im „Römischen Kaiser" und im „Redoutensaale", die, eine mehr oder weniger klassische Richtung verfolgend, doch immer hebend und conservirend auf Takt und Geschmack influirten, während das Conservatorium der Tonkunst, Kanne's geistvoll redigirte musikalische Zeitung und die, durch ihre weite Verbreitung mächtige Zeitung Schickh's „für Kunst, Literatur und Mode",

Schuppanzigh's Quartette.

kräftig durch Anleitung und Lehre im Sinne reiner Kunſtbeſtrebungen wirkten.

Als Maßſtab dafür, in wie weit die Empfänglichkeit für das Echte und Rechte in der Muſik des Concertſaales noch im Wiener Publikum lebendig war, kann der Erfolg der Unzahl von Virtuoſen-Concerten angeſehen werden, die in der Saiſon Wien überſchwemmten. Wir finden, daß nur die erſten, bedeutendſten und in ihrem Kunſtſtreben reinſten Meiſter, außerordentliche pekuniäre Geſchäfte in Wien machten. Die Catalani, Spohr, Hummel und Romberg nahmen Reichthümer aus der Kaiſerſtadt mit hinweg, während glänzende Präſtigiateure, deren Ruf als Tauſendkünſtler die Welt erfüllte, in Wien wie Lichter, denen die Lebensluft ausgeht, verlöſchten.

Einfluß der Beobachtungen Weber's in Wien auf die Geſammtanlage der „Euryanthe“.

Es konnte alſo den ſcharfen und im Beobachten des Publikums geübten Blicken Weber's, nachdem er von All' dem Kenntniß genommen und geſehen hatte, wie tüchtig und echt ſich der Kunſtgeſchmack Wiens in den Concerten zeige, im Gegenſatze zu der Zerfahrenheit deſſelben, der ſich im Theater kund gab, nicht entgehen, daß die Baſis des Muſikſinns in dieſer ſchönen Stadt noch dieſelbe gute ſei wie früher, und das derzeitige Mißverſtehen des Amtes der dramatiſchen Muſik, verbunden mit dem unſeligen Experimentiren mit der Verwaltung der Theater, Schuld daran habe, daß man, in Bezug auf den Werth der dramatiſchen Tonkunſt, den Maßſtab verloren hatte und, unſicher taſtend, nach dem Rechten umherſuchte. Wenn Weber hörte, wie andächtig das Publikum Beethoven, Haydn, Cherubini, Mozart, Spohr im Concertſaale lauſchte, wie es dort mit Herz und Geiſt empfing, während es im Theater ſeinen Liebling Roſſini wie ein ſchönes, ungezogenes Kind mit dem Zuckerbrode tobenden Jubels verhätſchelte, ſchien es ihm ſehr möglich, daß eine wahrhaft gute, neue, ernſte Oper auch jenen guten, ernſten Sinn und den dauernden Erfolg für ſich gewinnen werde, der ſich dort für die Meiſterwerke kund gab. Saßen doch faſt dieſelben Leute im Theater und im Concertſaale! Es galt nur, im rechten Takte an die Herzen zu klopfen!

Der matte Erfolg von Beethoven's „Fidelio“ konnte ihn hierbei nicht ſchrecken, denn er fühlte ſehr wohl, daß dieß Werk, bei allen ſeinen

Herrlichkeiten, doch dem regen Gefühle der Wiener für dramatiſche Belebtheit nicht gemäß ſein konnte.

Es iſt unzweifelhaft, daß die „Euryanthe“ die Grundgeſtalt, in der ſie jetzt vorhanden iſt, Weber's Studium über die Richtung des Muſikgeſchmacks in Wien in vielen Beziehungen verdankt, und daß er, der ſtets in ſeiner Zeit ſtehend, zuerſt dieſer und dann der Nachwelt gefallen wollte, zugleich daran verzweifelnd und es verſchmähend, ſich die Herzen von der Seite zu erobern, an der Roſſini ſtürmte, beſchloß, unter Zuziehung eines mächtigen, aus dem Lager der andern Künſte geholten Belagerungsapparats, den Angriff von der ſchwierigeren, aber auch glorreicheren Seite der klaſſiſchen Muſik her zu wagen, für die er die Bruſt des Wieners ſich im Concertſaale entzünden ſah. Zugleich hoffte er, durch die Neuheit der dem Werke zu Grunde zu legenden Prinzipien, für daſſelbe die Stimmung ſchaffen zu können, die der Wiener in's Concert mitbrachte, im Theater aber in ſich erweckt haben wollte.

Immerhin iſt es als ein Glück bei alle dem zu betrachten, daß Barbaja, bei Weber's Anweſenheit in Wien 1822, ſeine glänzende Geſellſchaft noch nicht beiſammen hatte, denn es iſt zweifelhaft, ob Weber dann, bei all' ſeinem gerechten Stolze auf die ſiegende Kraft ſeines Genius und ſeiner Prinzipien, den ihm von Roſſini und den Italienern hingeworfenen Fehdehandſchuh würde aufgenommen haben.

Perſonal der Oper in Wien.

Als Material für die Darſtellung ſeines Werks fand er die ihm ſchon bekannte Grünbaum, der er gleich von Anfang her die Parthie der Eglantine beſtimmte. Für die Baßparthie hatte er die Wahl zwiſchen Siebert und dem lüderlichen und tollköpfigen, aber gewandten und tüchtigen Forti, deſſen techniſche Ausbildung als Sänger, Auffaſſungsfähigkeit und dramatiſches Talent Nichts zu wünſchen übrig ließen, deſſen Stimmmittel aber hinter denen des Siebert zurückſtanden. Für die Titelrolle hatte er an Wilhelmine Schröder gedacht, die vor ungefähr einem Jahre vom Schauſpiel zur Oper übergegangen war, und deren zarte Weiblichkeit, Nymphengeſtalt und reizende Stimme wohl ſeinen Intentionen entſprochen hätten, wenn er nicht entſchloſſen geweſen wäre, dieſe Parthie muſikaliſch ganz aus dem Großen zu

ſchneiden, „und," ſchreibt er, wie oben mitgetheilt, an Caroline, „zur Sängerin fehlt ihr noch viel". Er behielt daher die Ungher, die auch ſeit circa einem Jahre angeſtellt war und ihm als Sängerin genügte, obwohl dieſer trefflichen Künſtlerin wieder manches von dem fehlte, was er für die Darſtellung ſeiner Euryanthe wünſchte, im Auge. Er ſagt über ſie in ſeinem Tagebuche: „Die Ungher ſingt recht brav, aber für das Theater und beſonders für meine Muſik artikulirt ſie nicht genug."

Die Rolle des Helden der Oper konnte er Rosner oder dem, an dem Theater an der Wien angeſtellten Haizinger, zugetheilt denken. Rosner's Stimme entzückte ihn, doch gab er ihn ſofort auf, als er ſeine Vorliebe für Rouladen und Verzierungen bemerkte, die er in ſeiner Muſik nicht brauchen konnte, und ſah, daß er ſich auf der Bühne für die Verkörperung des Adolar doch zu anfängerhaft bewegte. Nicht viel beſſer war er indeß in dieſer Beziehung mit dem ſoliden, philiſterhaften Haizinger dran, dem man den Schulmeiſter, der er geweſen war, bei jeder Bewegung anmerkte. Beſonders pflegte er die Füße ſo ungeſchickt zu ſetzen, daß er mehr als einmal deshalb, mitten in ſeinen trefflichen Geſangsleiſtungen, vom Publikum mit Lachen unterbrochen wurde. Weber hoffte, daß er in der Zeit, die noch vor ihm lag, dieſe Mängel einigermaßen ablegen und dann jedenfalls dem dritten Tenore Jäger (an der Wien) vorzuziehen ſein würde, der ihm an muſikaliſcher Bildung zwar wohl, aber nicht an Schönheit der Stimme gleich war und, wie Weber ſich ausdrückte: „Gar wie ein buckliger Kater ſpielte."

Daß dieß Perſonal, bei all' ſeiner Vortrefflichkeit, ſelbſt nach dem Zutritte der Sonntag, doch keinen Vergleich mit der in jeder Beziehung, ſowohl in Geſang als Spiel, faſt vollkommenen italieniſchen Truppe Barbaja's vom Jahre 1823 würde aushalten können, war Weber zum Glück verborgen.

Wiener Geſelligkeit.

Es war Weber's Art nicht, das Leben mit ernſter Profeſſormiene wie einen ſtaubigen Folianten zu ſtudiren. Er ſammelte ſeine Kenntniß, indem er im Leben lebte. Und Wien umbrauſte ihn mit den vollſten Wogen der Exiſtenz. Er pflegte es als glückſelige Stunden zu

bezeichnen, wenn er ſich im Leopoldſtädter Theater bei Raimund's, der Ennöckl, Scholz's Spiel mit Caſtelli und Schreivogel auf den Parquetſitzen vor Lachen wand und dann, hochgeſtimmt, in die Abendzirkel der gewähltesten Geſellſchaft Wiens eilte, wo er ſich meiſt zu ſpielen bewegen ließ und gut ſpielte.

Salieri. Als Mißton in dieſer geſelligen Harmonie tönte ihm hingegen ſtets das Erſcheinen des greiſen Salieri. Nur auf dringendes Zureden ſeiner Freunde entſchloß ſich Weber, dem mächtigen aber von ihm gehaßten Manne am 21. Februar einen Beſuch zu machen, nach dem die Meiſter auf das Kälteſte ſchieden. Wenn nun Mozart's heiliges Angedenken einerſeits dieſen berühmten Muſiker Weber entfremdete, machte der Klang jenes theuren Namens ihm andrerſeits die Muſikgeſellſchaft im Mazacker Hofe, der Mozart's verdienſtvoller Sohn vorſaß, zu einem werthen Kreiſe. Wie hier der echte Wiener laute Geiſt bei guter Muſik, Backhändeln und Wein das Künſtlerherz

Grillparzer's Salon. erfriſchte, ſo heimelte es ihn in Grillparzer's durchgeiſtigtem Salon wie mit Luft aus dem heimiſchen Liederkreiſe an, wo er mit Vergnügen die, gerade damals mit ihrem Romane „Die Nebenbuhler" beſchäftigte

Caroline Pichler. Caroline Pichler und die raſchbelebte, gewandte und bühnenkundige

Frau von Weiſſenthurn. Verfaſſerin des „Letzten Mittels", Frau von Weiſſenthurn, begrüßte. Hier entzückte ihn auch das ſeelenvolle Pianoſpiel der Frau von

Frau von Gibini. Gibini (geb. Kotzeluch), die er für die erſte, damals lebende Clavierſpielerin erklärte. Ein ähnlicher Kreis ſammelte ſich, ihm zu Ehren, oft beim Adlatus des Muſikgrafen Graf Dietrichſtein, dem Herrn von Moſel, und dem Regierungsrath Sonnleithner, wo der Redakteur der muſikaliſchen Zeitung, der geiſtvolle, aber etwas cyniſche Kanne, der „Sammler" Portenſchlag, der Capellmeiſter des Theaters an der Wien, Ritter Ignaz v. Seyfried, bei meiſt vortrefflicher, materieller Verpflegung, verkehrten.

Franz Schubert. Hier ſcheint es auch, daß Weber den genialen Franz Schubert kennen lernte, dem er das Mißlingen ſeines dramatiſchen Verſuchs mit Compoſition der Muſik zu dem, von der Frau von Chezy gedichteten Drama „Roſamunde", vorausſagte und den eminenten jungen Mann ſich dadurch für immer zum Gegner machte. Immerhin intereſſant iſt es

aber, daß Weber auf Schubert's Andringen der Aufführung von Schneider's Weltgericht in den „Concerts spirituels“ beiwohnte, wo der junge Reiſſiger eine der Soloparthien übernommen hatte, deſſen Stimme und Vortrag ihn, wie ſchon in Leipzig, entzückte.

So liebenswürdig nun auch Weber das ganze Leben in Wien umgab, ſo ſehr es ihn drängte, für dieſe Centralſtadt der muſikaliſchen Welt ein Werk zu ſchreiben, das an die innerſte unverdorbene Empfänglichkeit des daſigen Publikums appelliren und das noch Exiſtiren des guten Geiſtes, gleichſam durch Citation deſſelben, nachweiſen ſollte, ſo war es doch am 19. Febr. Abends nahe daran, daß die „Euryanthe“, oder ſtatt ihrer irgend eine andere Oper, für Paris, ſtatt für Wien, geſchrieben wurde.

Mit tiefem Schmerze hatte Weber an jenem Abende ſeinen verſtümmelten „Freiſchütz“ geſehen! Zum Unglück fand er, halb zerbrochen, halb weinend und halb knirſchend heimkommend, einen Brief von Maurice Schleſinger aus Paris, der ihm alle Vortheile in glänzenden Farben malte, die eine gelungene, in Paris aufgeführte Compoſition bringen könnte, und eine Beſtellung der großen Oper zu vermitteln verſprach. An jenem Abende war die „Euryanthe“ für Wien ſo gut wie begraben, ehe ſie geboren war.

Man drang in Weber, ein Concert zu geben, er erhielt Aufträge, Engagements in Wien für Dresden zu bewirken, die liebliche Schröder beſtürmte ihn mit Bitten, zu ihrem Benefiz den „Freiſchütz“ zu dirigiren, und er ſchickte ſich an, dem Allen zu willfahren, beſonders aber was in ſeinen Kräften ſtünde zu thun, um den „Freiſchütz“ einigermaßen wieder zurecht zu ſtutzen. Zudem regte ihn eine indirekte Anfrage: ob er unter glänzenden Bedingungen geſonnen ſein würde, die Direktion der deutſchen Oper in Wien ganz zu übernehmen? mächtig auf. Plötzlich warf ihn eine heftige Halsentzündung auf's Krankenlager.

Antrag, die Direktion der deutſchen Oper zu übernehmen.

Weber krank in Wien.

Die Wiener Aerzte folterten den hypochondriſch um ſeine Geſundheit beſorgten, ärztlicher Vorſchrift wie dem Evangelium nachgehenden, pſychiſch tief erregten Mann mit Bähen, Gurgeln, heißen und kalten Umſchlägen. — Obwohl er nach fünf Tagen anſcheinend ziemlich

hergeſtellt war, hatte das Halsleiden, das, neben ſeiner Bruſtkrankheit, ihn bis zu ſeinem Tode peinigen ſollte, wieder einen bedeutenden Fortſchritt gemacht. — —

Unter all' den Eindrücken ſchreibt er an Caroline:

„Wien den 1. März 1822.

„ꝛc. Die Theilnahme und das Nachfragen iſt ungemein groß. Es iſt mir ſchon langweilig, und ich ſchäme mich faſt vor dir, immer ſo von mir prahlen zu müſſen. Aber es iſt nun einmal ſo, und mündlich ſoll es erſt recht los gehen."

„ꝛc. Gegen die Weihrauchwolken wird man bald dickfellig, und wer weiß, welcher andere Mode-Artikel mich verdrängt. —"

„Den 2.

„ꝛc. Ich ſoll Leute nach Dresden engagiren. Wenn ſie mich nur nicht nach Wien engagiren. Die Leute ſprechen von nichts Geringerem, als 4000 Thlr., ſage Viertauſend Thaler gut Geld. Sprich aber noch nicht weiter davon, als allenfalls mit Rothe und Böttiger. Ich höre Alles ruhig mit an und ſage weder ja noch nein. Wie könnte ich auch ohne die Mukkin mir nur einfallen laſſen eine Meinung zu haben in einem ſolchen Punkt. Die zwei Roſſeln, die an den Lebenswagen ſich zuſammengeſpannt haben, müſſen auch zugleich anziehen, gelt?"

„ꝛc. Alſo ſie will das nächſte Mal mit? Nun, das wäre eine ſchöne Fuhre. Ein kleines Weib, ein kleines Kind, ein kleiner Affe, ein großer Hund und ein großer Mann!!"

Kaum einigermaßen erholt, ſetzte er ſeine Beſtrebungen für Reconſtruktion des „Freiſchütz" fort und hatte die Freude, „wenigſtens die Kugeln und den Teufel genehmigt zu erhalten". Wer war froher als er! Nun ſagte er der lieblichen Schröder die Direktion ihres Benefiz zu. Die Proben der abgeänderten Oper begannen, die Generalprobe leitete er ſelbſt und ſchreibt:

„Wien den 6. März 1822.

„2c. Heute früh Generalprobe vom Freyschütz. Nachdem ich der Kapelle präsentirt war, und ein Paar Worte gesagt hatte, ging ich in's Orchester. So wie ich auf dem Direktionsplatze ankam, erscholl ein Tusch von Trompeten und Pauken, und alle Sänger, Chor und Orchester brachten mir ein jubelndes Lebehoch, was mich sehr rührte. Die Probe ging vortrefflich."

Der „Freischütz" zum Benefiz für Wilhelmine Schröder unter Weber's eigner Leitung.

Nach einem Besuche bei seinem vielgeliebten Prinzen Friedrich August fuhr Weber am 7. März, noch krank und hinfällig, in das Theater, um den „Freischütz" zu dirigiren, sich überhaupt öffentlich zum ersten Male dem Wiener Publikum zu zeigen. Nur die Aufregung gab ihm Kraft zu der körperlichen und geistigen Leistung. Statt eigener Schilderung des Erfolgs des Abends, geben wir nachstehend den Bericht des Referenten der Abendzeitung, der mit der ganzen Lebendigkeit des Augenzeugen schildert:

„Wien am 8. März 1822.

„Der gestrige Tag war für Wien, für Dresden, und überhaupt für die ganze Kunstwelt zu merkwürdig, als daß ich warten sollte, bis er der Reihe nach in meinem Tagebuche, welches oft erst post festum spricht, erscheint. Ich muß den guten Dresdnern alsogleich Nachricht geben, wie ausgezeichnet man hier einen Mann ehrt, den sie mit Stolz den Ihrigen nennen dürfen. Gestern nemlich zeigte sich Carl Maria von Weber zum ersten Male vor dem größeren Publikum, indem er seinen Freyschützen selbst dirigirte, und erhielt von diesem die vollsten Beweise von Anerkennung. Die Oper ist bei uns bereits über zwanzig Mal gegeben und dennoch war schon um 6 Uhr das Haus so gedrängt voll, daß wohl fünfzig Menschen gar nicht zu ihren Sperrsitzen gelangen konnten, die Uebrigen mußten sich mit Gewalt durchdrängen, oder baten um die Erlaubniß, durch die Parterrelogen heraus steigen zu dürfen. Alles wollte dem trefflichen Manne seine Achtung bezeigen, dessen gediegenes Werk der deutschen Musik zu so

hoher Ehre gereicht. — Das erste Glockenzeichen ertönte, und alle Augen wandten sich auf das Orchester, wo der Gefeierte nun erscheinen mußte. — Nun kam er, und ein Donner von Applaus und Bravorufen schallte ihm entgegen, der sich dreimal wiederholte. Nach jedem Musikstücke der ganzen Oper brach das Gejauchze auf's Neue los. Nach dem ersten Akte mußte Weber zweimal, am Schlusse wieder zweimal auf der Bühne erscheinen. Bei dem letzten Erscheinen blieben alle Sänger und Choristen auf der Bühne, um gleichsam dem Jubelmann ihre Huldigung zu bezeigen. Bei dem ersten Erscheinen ward ihm ein Lorbeerkranz zugeworfen mit einem weißen Band gebunden, auf welchem mit Gold die Worte gestickt sind: „Wien den 7. März 1822." Zugleich flogen Gedichte von den Gallerieen herab.

„Sie sehen wohl, wir haben ihm den irdischen und den Himmelskranz gereicht. Viele Künstler sind in unsern Mauern schon geehrt, und ausgezeichnet worden, manche vielleicht auch über Gebühr, hier ging Verdienst mit Anerkennung gleichen Schritt und ich darf Heil dem Gefeierten und Heil Denjenigen zurufen, die das wahre Schöne so zu lohnen verstehen. Am 14. März wird Weber ein Concert zu seinem Vortheile geben, wobei der Redoutensaal wohl zu klein seyn dürfte."

Er selbst schrieb am späten Abend nur in sein Tagebuch:

„Den Freischützen zum Benefiz der Schröder dirigirt. Mehr Enthusiasmus kann es nicht geben und ich zittere vor der Zukunft, da es kaum möglich ist, höher zu steigen. Gott allein die Ehre!"*)

Carolinen aber schildert er den Abend in seiner schlicht humoristischen Weise wie folgt:

„Wien den 9. März 1822.

„2c. Kaum ließ sich mein Kopf am Eingange des Orchesters blicken, ging der Beifallsturm los. 3 Mal. Ebenso nach der Ouver-

*) Hierdurch bestätigt sich die, von Cläre von Glümer in ihrer geistvollen Lebensbeschreibung der Schröder-Devrient gegebene Nachricht über dieß Benefiz, das von andrer Seite her in Abrede gestellt wurde.

D. Verf.

türe, nach jedem Abſchnitt, nach dem Viktoria, dem Marſch; das He, he wurde repetirt. In dem Enſemble-Stück jede Stelle beklatſcht, das Trinklied wiederholt. Max wie Kaspars Arie jedes Mal ſtürmiſch am Schluſſe beklatſcht. Der Applaus begleitete mich aus dem Orcheſter, und rief mich heraus; kaum wandte ich den Rücken, flog ein Lorbeerkranz mit Atlasband, wo in Gold Wien den 7. März 1822 darauf geſtickt, mit 2 Gedichten auf's Theater. Sie riefen mich alſo wieder heraus. Ich lehnte aber natürlich das Aufheben des Kranzes ab. Wie ich ins Orcheſter kam, wieder empfangen, jedes Muſikſtück applaudirt. Im 3. Akt wieder empfangen. Jägerchor da capo. Am Schluſſe herausgerufen. Da trat ich in die Mitte des ganzen Perſonals, das war ihnen aber noch nicht genug, und ich mußte noch ein Mal allein erſcheinen. Dann riefen ſie die Schröder, zu deren Benefiz es war. Der Buckel that mir ganz wehe, vor lauter Verbeugungen, und ich wußte ſie gar nicht mehr dankbar genug aufzutreiben. Es ging aber auch Alles vortrefflich, und der Eifer im ganzen Perſonale war wirklich glühend. Niemand erinnert ſich, einen ſolchen, aus dem Herzen kommenden, allgemeinen, ohne den geringſten Widerſpruch errungenen Triumpf erlebt zu haben. Dann ging ich noch in den Erzherzog Carl, in einen Cirkel Künſtler und Kunſtfreunde. Ach! hätteſt du doch dabei ſeyn können. So geht es, daß der Himmel immer noch etwas zu wünſchen übrig läßt, ſonſt müßte man ja am Ende übermüthig werden. Aber nein, ich bin immer noch der alte, in Gott demüthige Mann, der nicht begreift, wo es ihm ſitzt. ꝛc."

„ꝛc. Der Herr Geheime Rath haben wie gewöhnlich nicht der Mühe werth gehalten, mir zu antworten. So wie auch der Herr Geſandte hier ſich gar nicht um mich bekümmert. Es iſt ordentlich als ob meine Behörden es ſich vorgenommen hätten, mir ja den ſächſiſchen Dienſt zu verleiden. Gott ehre mir dagegen die hohen Herrſchaften ſelbſt. ꝛc."

Der erwartete Brief des Direktors der Dresdner Oper kam endlich an, aber nur um ihn zu baldigſter Zurückkunft anzutreiben, da ſein College Morlacchi aus Italien zu angegriffen, um Dienſt zu thun,

heimgekehrt ſei! Und Morlacchi hatte fünf volle Monate nur ſeiner Geſundheit, ſeinen Intereſſen in Italien gelebt!! — Deshalb ſollte Weber heimkommen, der krank an der Tafel bei den Feſten ſaß, die ihm die Muſikgeſellſchaft, das Theaterperſonal, die liebenswürdige Schröder, gab, krank ſeine „Jubelouverture" einſtudirte und mit ſeinem „Leyer und Schwert" im Concerte des Violinvirtuoſen Böhm, am 10. März, dirigirte, wo beide Werke eine Aufnahme fanden, die in den Annalen der Concerte ſelten iſt.

Kaum etwas erholt, wollte er ſein eigenes Concert ſo viel möglich beſchleunigen und ſetzte es für den nächſten Sonntag an, „als," ſchreibt er an Caroline, „ein Muſiker von hier mit ſeinem Kinde im höchſten Jammer kam, und faſt mir zu Füßen fiel, weil er auch am Sonntag ein Conzert giebt, auf das er ſein ganzes Glück und Exiſtenz baut, was natürlich zerſtört iſt, wenn ich es mit ihm zu gleicher Zeit gebe. Was iſt da zu thun? Ich bin noch ganz unentſchloſſen. Auf jeden Fall will ich den Mann nicht unglücklich machen, und lieber ohne Conzert abreiſen. Die Hauptſache iſt jetzt einmal, daß ich mich ordentlich ſchone, und den dummen Schnupfen und Huſten abwarte, damit ich ſicher und geſund die Reiſe antreten kann. ꝛc."

Er verſchob alſo ſein Concert natürlich, wurde darüber kränker und lag bis zum Tage deſſelben, am 19., darnieder, ohne, trotz der mancherlei auf ihn eindringenden Sorgen und der Unbehaglichkeit, die ihm ſein Halsleiden bei den zahlloſen Beſuchen und Anfragen bereitete, den Humor zu verlieren. Sein guter Geiſt war dabei der treue Schauſpieler Schwarz, bei dem er wohnte, der ihm mit Liebe und Geſchick alle äußern Sorgen wegen des Concerts abnahm, und der ſpäter, wie wir ſehen werden, mit noch weit ſegensreicherer thätiger Hilfeleiſtung ihm zur Seite ſtehen ſollte. Weber ſchreibt:

„ꝛc. Wahrhaft komiſch iſt meine Unterhaltung mitunter. Ich ſoll nun durchaus nichts reden, und doch kommen eine zahlloſe Menge Beſuche. Schwarz ſteht alſo wie der Engel mit dem flammenden Schwerte neben mir, und antwortet für mich, ſchreibt Billette, läuft, rennt, beſorgt Alles. Nur auf ſolche Art iſt es möglich, daß mein

Conzert den 19. zu Stande kommen kann. Ich thue nichts als Mittwoch Nachmittag probiren und Donnerstag Mittag spielen. ꝛc.“

Das Concert kam am 19. im kleinen Redoutensaale zu Stande. Weber's Concert. Die Jubelouverture ging besser, als im Böhme'schen Concerte, das von Weber selbst gespielte Concertstück (F moll) für Piano (Adagio affettuoso, Allegro passionato, Marcia, Rondo grazioso), wollte, außer dem Marsche, nicht recht durchschlagen, man fand das Colorit des Ganzen zu düster. Das Castelli'sche Schlummerlied für vier Männerstimmen (H dur), trefflich von Jäger, Rosner, Seipelt und Forti gesungen, verlor, nach Ansicht der Wiener, an Eindruck durch die Zwischenspiele auf dem Pianoforte, und die das Concert schließende freie Phantasie auf dem Piano und das Rondo in Es wollte ihnen am wenigsten munden. Man empfing, applaudirte und honorirte den „Componisten des Freischützen“ auf's lauteste und höchste, erkannte an, daß er ein sehr denkender und solider Clavierspieler sei, daß er aber den Versuch, auch als Virtuose sich in Wien die Palme zu erringen, wo es so viele Hexenmeister auf dem Piano gebe, „besser unterlassen oder sich wenigstens dem in diesem Saale stets versammelten Richterhofe von ausgezeichneten Kennern auch als „Meister im Reiche der Fugenkunst“ zu zeigen die Pflicht gehabt hätte.“

Es ist in der That verwunderlich, daß Weber mit Programm und Leistung in diesem Concerte so wenig der Natur des Publikums gerecht wurde, das er an dieser Stelle vor sich hatte, und die er, wie wir oben gesehen haben, so wohl erkannte und sogar für den Styl seiner großen vorhabenden Arbeit maßgebend machte.

Es war dieß der erste bittere Kelch, den ihm Wien zu trinken gab.

Das Concert war ziemlich leer, es waren von den ausgegebenen Billets 170 Freibillets vertheilt und nur 224 bezahlt worden, so daß nur 883 Gulden Wiener Währung in Kasse kamen.

Zum ersten Male empfand Weber in den letzten Tagen in Wien die Sehnsucht nach Haus, in der krankhaften Form, wie sie ihn, den immer unheilbarer Leidenden, fortan auf keiner, auch der kleinsten Abwesenheit von der Heimath, mehr verlassen, ihn sehr peinigen und ihre

qualvolle Gipfelung kurz vor ſeinem Tode in London finden ſollte. War dieß eine Ahnung ſeines einſamen Hinſcheidens, fern von allen Lieben, im fernen, kalten Lande?

„Ach Wagerl," rief er oft aus und ſchrieb er an Caroline, „wie will ich froh ſein, wenn ich erſt in dir ſitze!"

Abreiſe von Wien 21. März 1822.

Das Glück wurde ihm am 21. zu Theil. Nach ſtürmiſchen, mühevollen Tagen der Gratulationen, Conferenzen mit den Direktoren der Theater, Abſchiedsbeſuchen, Feſten ꝛc., fuhr er, von Mozart, Pixis, Lannoy, Duport, Schwarz und ſehr vielen Freunden, die ſeinen Wagen umringten, auf's Liebevollſte zum Abſchied begrüßt, zum Thore der Stadt hinaus, die ihm die größte Arbeitsanſtrengung ſeines Lebens gekoſtet hat, in deren Mauern es ihm beſchieden war, jenen heißeſten Kampf ſeiner Kunſtlaufbahn zu ſchlagen, in dem ſeine Gegner nur einen früchteloſen Pyrrhusſieg über den edeln Streiter erringen ſollten.

Einige Tage früher, als Caroline ihn erwartet hatte, ſank am 26. März der müde Meiſter, dem nun wieder wohl war, in ihre Arme, umfing den Hochaufathmenden jubelnd der kleine Kreis ſeiner treuen Freunde. Schon am 28. finden wir ihn wieder im vollen Dienſte. Aber Nichts als dieſer ward gethan! Jede ſchöpferiſche Thätigkeit wies der abgeſpannte Geiſt monatelang zurück und beſchäftigte ſich gemächlich mit der Einrichtung einer neuen, bequemeren Wohnung in der erſten Etage des Hauſes der Walther'ſchen Hofbuchhandlung (jetzt Nr. 18, Gallerieſtraße), deren ganzes Detail Weber ſelbſt mit Vorliebe beſorgte.

Nicht unerwähnt mag hier eine jener ſtillen und trefflichen Handlungen bleiben, durch die ſich Weber's edler und gerechter Sinn ſo oft und ſo liebenswürdig kund gab, und die in jene Zeit fällt.

Die alte Magd Chriſtiane Adamin.

Weber erfuhr durch Zufall, daß eine alte Magd, die ſeinen Aeltern ſechszehn Jahre lang treu gedient, ſeine Mutter in Salzburg, ſeine Schweſter in München, ſeinen Vater in Mannheim begraben ſehen und letztern auf ſeinem letzten Krankenbett auf's Sorgſamſte gepflegt hatte, Chriſtiane Adamin, in tiefer Armuth zu Wörlbach bei Uffenheim in Mittelfranken lebe und 104 Gulden rückſtändigen Lohn nach dem Tode des alten Herrn, deſſen Eigenthum von ſeinen Gläu-

bigern mit Beſchlag belegt worden war, nicht ausgezahlt erhalten habe. Sofort ſandte er nicht allein dieſe Summe an den Pfarrer Schätzler in Wörlbach, ſondern ſetzte der Alten eine jährliche Penſion von 60 Gulden aus, „die ſie," wie er in ſeinen Notizen ſchreibt, „bekommen ſoll, ſo lange ich ſelbſt kein armer Hund bin." Die Alte hat ihn lange überlebt und bis zum Jahre 1838 dieſe Penſion bezogen.

Weber wird ein Sohn geboren.

Am 25. April 1822 erfüllte ſich einer der heißeſten Wünſche Weber's, indem ihm ſeine geliebte Caroline im Augenblicke, als er vom Dirigiren einer Naumann'ſchen Meſſe heimkehrte, einen geſunden Knaben gebar. „Er kam glücklich und unverſehrt auf die Welt, nur," ſagt Weber's Tagebuch, „ein wenig querköpfig". Gott ſegne ihn und laſſe ihn gut werden!"

Auf das „quere" Haupt dieſes Kindes hat Weber's an Liebe ſo unendlich reiches Herz den ganzen Schatz deſſelben in ſeinem Segen gelegt.

Der Sohn wird Chriſtian Philipp Max Maria getauft.

Am 27. April erhielt das Kind in der heiligen Taufe durch den Pater superior Kral die Namen Max, Maria, Chriſtian, Philipp. Daß bei Wahl dieſer Namen der „Freiſchütz", der am Geburtstage des Kindes aufgeführt wurde, mit ſeine Stimme gegeben hatte, iſt offenbar. Auch blieb dem Knaben der Rufname „Max".

Weber gab dem geliebten kleinen Weſen ein unſchätzbares Vermächtniß mit, indem er ſchrieb: „Gott gebe ſeinen Segen und laſſe ihn ein guter Menſch werden, durch Gnade, mit der er uns zu ſeiner Erziehung erkräftigen möge. †††"

Die Wahrnehmungen in Wien begannen, wie es in Weber's Charakter lag, ihren deprimirenden Einfluß immer mächtiger geltend zu machen, je mehr ſeine Seele dieſelben bebrütete. Dazu kam, daß ſich Morlacchi, ſeit ſeiner Rückkunft aus Italien, träger als je zeigte und ihm nicht allein unglaublich viel Ungelegenheiten bereitete, ſondern ihn auch mit Arbeiten belaſtete, die über ſeine Kräfte gingen, da ein gewiſſes Hinſiechen ſeit ſeiner Wiener Krankheit ihn nicht verlaſſen wollte. Zwar kam bei dem Begräbniſſe eines der Günſtlinge Morlacchi's, des Sängers Giovanni Cantu, Gentili's beſten Schülers, in dem die Dresdner italieniſche Oper eine ihrer Zierden verlor, eine

neue Aussöhnung zu Stande, und eine Menge glänzender Verlagsofferten, Berichte über die Erfolge seiner Arbeiten und Sonstiges, was das Künstlerherz erfreut, wäre wohl, in Verbindung mit dem Aufblühen eines ungewöhnlich schönen Frühlings, im Stande gewesen, einen trüben Sinn aufzuheitern. Dießmal saß das Uebel aber leider gar zu fest in Leib und Seele bei Weber. Er schreibt an Lichtenstein:

„Dresden den 28. April 1822.

„Kund und zu wissen Jedermann, dem daran gelegen, daß meine geliebte Caroline mir den 28. April Vormittags nach 11 Uhr einen Sohn geboren hat. Alles ging so glücklich wie möglich. Meine Frau stillt selbst, der Junge zieht gehörig, und Beide sind frisch und munter.

„Den 27. erhielt er in der heiligen Taufe die Namen Philipp Christian Maximilian Maria, und wird Max gerufen werden.

„Die Mutter grüßt alle Freunde auf's Herzlichste.

„Hier mein Bruder, hast du die schönste Neuigkeit, die ich dir schreiben konnte. Seit meiner Rückkunft, den 26. März von Wien, hätte ich wohl Zeit gefunden dir schreiben zu können, aber ich war noch 3 Wochen unwohl, und dabei von der finsterſten Melancholie, die mich zu Allem unfähig machte. Auch sollte ich nach des Arztes Willen Nichts thun, und eben dieß machte mich wieder verdrießlich. Nun geht es, Gottlob, etwas besser; sobald meine Frau kann, ziehen wir nach Hosterwitz, und da hoffe ich, soll die reine Luft und Ruhe mir die Gesundheit wieder geben, und auch Gedanken zu meiner Euryanthe, die zum Herbst fertig seyn soll, wo aber wohl ein arger Spätherbst daraus werden wird.

„Von den 5 Wochen in Wien habe ich beinah die Hälfte zugebracht, ohne Jemanden sprechen zu können. Ich bekam einen so heftigen Husten und Krampf im Kehlkopfe, daß man eine Luftröhrenentzündung fürchtete. Da nun die Leute sich anstellten, als ob der Welt Heil an meinem Leichnam hinge, so wurde ich wohl auch über die Gebühr gehätschelt und ängstlich versorgt, und die herzensguten, theilnehmenden Wiener zeigten mir wirklich außerordentliche Liebe

dabei. Das, was die Leute alle erfahren, wirst du ja auch gehört haben, und ich brauche dir es nicht zu erzählen. Der verdammte Freyschütz wird seiner Schwester Euryanthe schweres Spiel machen, und manchmal bekomme ich fliegende Hitze, wenn ich daran denke, daß der Beifall eigentlich nicht mehr steigen kann. — Nun wie Gott will. Ich thue, was ich nicht lassen kann, wie ich immer gethan, und schaue nicht rechts noch links, sondern auf das mir selbst gesteckte Ziel. ꝛc."

Leider ist diese Befürchtung, zur schmerzlichsten Qual Weber's, die ihn bis an den Rand des Grabes verfolgte, in Erfüllung gegangen.

Auch die Zeit, wo die kranke Brust die heißersehnte Landluft athmen sollte, kam. Am 15. Mai ging's hinaus nach dem geliebten Hosterwitz; aber auch mit dem Einzuge in das traute, kleine Bauernhaus wollte Lebensfrische und Heiterkeit nicht wiederkehren.

Es ist als ob eine unwillige Reaktion gegen die Schwächen des Körpers und der Seele den Genius getrieben habe, Weber sehr oft in den Zeiten der Hinfälligkeit des Leibes und der verzweifeltsten psychischen Depression mit seinen glänzendsten Gaben voll Kraft und Fülle zu beschenken.

Die „Sylvana" entstand in der bösesten Zeit in Stuttgart, „Kampf und Sieg" während des ermattenden Seelenstreits in München, „Leyer und Schwert" unter dem Eindrucke der Enttäuschungen in Berlin und der Differenzen in Prag, „Freischütz", „Jubelcantate" und Messen während der peinlichsten Momente der Kämpfe in Dresden. Wir werden sehen, daß die feenfrischen Zaubermelodieen des „Oberon" einem gebrochenen Herzen voll heißer Ruhesehnsucht entquollen. So erhielten auch zuerst Ideen zur „Euryanthe" feste Form, jetzt, als er mit der andrängenden Krankheit stritt. Unter den banalen Beschäftigungen ängstlicher Körperpflege, dem Bähen des schmerzenden Halses und dem Nervenreize der Cataplasmen, wurden zwei, an Bedeutung ebenbürtige Schöpfungen der Muse Weber's concipirt und im Entwurfe niedergeschrieben, von denen die erste, voll ritterlichen Liebeshochgefühls, die zweite, voll der dämonischsten Kraft, jede in ihrer Art, zu dem Hervorragendsten gehört, was er producirt hat. Es ist Adolar's

Erste Niederschriften zu „Euryanthe".

Adolar's Arie (As dur) „Sie iſt mir nah". Duett Lyſiart und Eglantine (H dur).

holde Arie: „Sie iſt mir nah" (As dur), und das Duett zwiſchen Lyſiart und Eglantine (H dur) im zweiten Akt.

Faſt auf dem Fuße folgte dem hochgehaltenen Freunde und Meiſter der Liederkreis, der Malsburg, Tieck und Jean Paul als Gäſte mit ſich führte. So ward „das kleine Bauerhaus des Geiſteslichts und des Sanges voll", wie Förſter ſagte. Jean Paul war Weber nicht ſehr ſympathiſch, obwohl er ihn als Poeten ungemein hoch hielt. Der dicke, etwas unſaubere, ſtets von einem ſchnaubenden Pudel begleitete, alte Herr, der mit einer etwas geſchraubten Jugendlichkeit kokettirte, harmonirte ihm zu wenig mit der faſt körperloſen Geiſtigkeit ſeiner poetiſchen Schöpfungen. Auch liebte es Jean Paul nicht, ſehr lange mit Männern zu verkehren. Wenn Frauen in geſelligen Zirkeln ſich befanden, pflegte er ſich, ſelbſt wenn ſie nicht zu den gebildetſten des Geſchlechts gehörten, faſt ſtets zu dieſen zu halten, was Weber, der gern Wort um Wort und Gedanke um Gedanke Männern gegenüber ſtand, nicht angenehm berührte. Nichtsdeſtoweniger ſahen ſich die Meiſter oft und gern, und Jean Paul, dem ſeine Schweſter ein „Lenzhäuschen" in der Nähe Dresdens gemiethet hatte, kam mehrmals zu Fuß nach Pillnitz, wo wir den Dichter dann mit dem Muſiker auf der Kappemühle oder bei „Kegel's" am ungedeckten Tiſche, treffliche Milch, Brod und Käſe ſchmauſend, treffen, ohne daß Weber einen bedeutſamen Eindruck von dieſen Spaziergängen aufbehalten hätte. Von Weber's Arbeiten ſtellte Jean Paul, wie er oft gegen Förſter äußerte, ſeine Lieder am höchſten.

Jean Paul in Hoſterwitz bei Weber.

Weber Roſſelenker.

Es war wohl ein Gefühl von Schwäche, das Weber den Verkehr zwiſchen Hoſterwitz und Dresden, der wegen der Proben zur „Preciosa", die im Juni in Dresden einſtudirt wurde, häufiger als gewöhnlich war, beſchwerlicher als ſonſt erſcheinen ließ, welches ihn auf den fatalen Gedanken brachte, ſich ſelbſt Pferde und Wagen anzuſchaffen, und, trotz der Abmahnungen und Bitten Carolinens und der Freunde, trotz ſeiner Unkenntniß, ſelbſt zum Roſſelenker zu werden. Die Sache debütirte ſchon übel. Kaum hatte Weber eine allerliebſte, elegante Droſchke und einen hübſchen Falben erhandelt und wollte, ſtolz wie Phaëton, zum dritten Male auf der ebenen Chauſſee nach Pillnitz

heraus, als sein Pegasus vor einem gerollten Fasse scheute, über die Stränge schlug und sich so tückisch zeigte, daß Weber — sehr kleinlaut — zu Fuß nach Pillnitz kam, während ein Bursche sein Thier und seinen Wagen nachführte. Es heilte dieser Vorfall eben so wenig wie viele Unfälle und Verdrießlichkeiten, die er später vom Halten einer Equipage hatte, Weber von dieser Passion, und bis an sein Lebensende haben ihm Pferde, Wagen, betrügerische Kutscher und Handwerker, viel Geld und gute Laune gekostet. Es gehörte aber später zu den kleinen Eitelkeiten, von denen er nicht frei war, daß man seine Equipage, seine Pferde, zu den elegantesten der Stadt zählte. Er besaß später stets zwei Pferde, Reise- und Stadtwagen und eine, außerordentlich reich in Roth und Gold, nach damaliger Sitte, decorirte Droschke. Weber's Equipage.

In unserm Falle fand er, nicht eben zu seiner Erheiterung, in Pillnitz einen Brief Spontini's vor, der ihm seine Ankunft in Dresden für den folgenden Tag anzeigte.

Die Zusammenkunft der beiden Meister am 11. Juni war nicht sehr durch Kundgebungen warmer Freundschaft ausgezeichnet, obgleich Weber Spontini am Posthause empfangen hatte und ihn bei seinen Besuchen und Geschäften auf's Dienstfertigste durch seine Begleitung unterstützte. Spontini in Dresden 11. Juni 1822.

Charakteristisch für Spontini, der es trefflich verstand, Personen, denen er nicht hold war, Demüthigungen zu bereiten, die wunderlicher und höchst geschickt angelegter Weise fast täuschend die Form von Huldigungen hatten, und zugleich interessant in kunstgeschichtlicher Beziehung im Allgemeinen ist es, daß Spontini Weber zwei Ausschnitte aus französischen Zeitungen übergab, welche die ersten Erwähnungen Weber's, und noch dazu eines seiner Werke zweiten Ranges in schroffer Zusammenstellung mit Beethoven's gewaltigem Ruhme, in französischen Zeitungen enthalten. Wir lassen diese Ausschnitte, die Weber sorgsam aufbewahrt hat, hier folgen:

Journal des Débats, 2. Mai. — Beethoven est à présent le dieu de la Musique en Allemagne. Il n'a pas encore obtenu en France les honneurs de l'Apothéose, mais il occupe du moins un des pre-

miers rangs parmi les compositeurs présents et passés. Le dernier oeuvre de lui que nous annonçons ne peut manquer d'ajouter à sa renommée. L'auteur de „L'Invitation à la Valse“ commence la sienne en France: Son brillant debut lui annonce le même succès que dans sa patrie. Comme pianiste et comme compositeur, Weber est digne d'une des premières places.

Courrier des Spectacles, 4. Juin. Annoncer un oeuvre de Beethoven, dire que c'est le dernier enfant de sont génie, c'est appeler toute l'attention de nos pianistes sur une production déjà populaire en Allemagne. Ce n'est pas pour de tels noms qu'il faut des passeports; mais il faut annoncer le mérite encore inconnu, il faut prôner le talent dans le pays où il n'a pas fait ses preuves. C'est à ce titre que nous recommandons à nos lecteurs „L'Introduction à la Valse“, de Charles Maria de Weber, compositeur qui, dans sa patrie, occupe à la fois les concerts et les théâtres. Son rondo brillant nous semble fait pour ne pas rester obscur.

„Preciosa“ in Dresden aufgeführt 27. Juni.

„Preciosa“ ging in Dresden am 27. Juni, nachdem ihre Aufführung so lange durch Mangel einer geeigneten Trägerin der Titelrolle verzögert worden war, zum ersten Male in Scene, ohne, trotz des sorgsamen Arrangements durch den Balletmeister Gärtner und der vortrefflichen Ausführung des musikalischen Theils unter Weber's Leitung, einen so lebhaften Eindruck wie in Berlin zu machen. Zum Theil lag dieß hier wohl in der minderen Pracht der Scenerie, welche dieses Stück sentimentaler Romantik und gesunden Humors recht eigentlich zur Entfaltung seiner ganzen Wirkung bedarf. Es fehlten in Dresden die Fernen, Höhen und Perspektiven auf der Bühne, in denen diese Musik mit ihrem Waldeston, ihrem Mondlicht, ihren Wiederhallen recht eigentlich heimisch ist.

Die Rolle der Preciosa war in den Händen der neu engagirten, lieblichen Frau von der Klogen, deren Stimme zwar nicht ganz für den gesanglichen Theil derselben ausreichte, die aber das wild-sentimentale Kind des Waldes mit aller Grazie und stolzen Naivetät der Spanierin ausstattete.

Eine, der jetzt lebenden Generation des Dresdner Publikums noch wohl erinnerliche Meisterleistung, war Pauli's Schloßvoigt, eine Gestalt voll unvergleichlichen, klassisch streng und knapp gezeichneten Humors. Wolff selbst belachte diese Kerndarstellung auf das Herzlichste, als er im Jahre darauf die „Preciosa" in Dresden sah.

Kräftiger Beifall konnte bei solcher Darstellung, dem Werthe der Musik und dem bühnengerechten Effekte des Stückes demselben nicht wohl entgehen, doch wollte es dem, vom Publikum fremder Städte verwöhnten Weber nicht recht munden, daß das Ganze mit einfachem Vorruf der Frau von der Klogen endigte. Er erblickte, körperlich niedergedrückt und verstimmt, wie er war, hierin einen neuen Beweis dafür, wie wenig das, in Geschmackssachen von den Hofkreisen her bestimmte Publikum, Sympathien für sein Schaffen und Wirken hege.

Mehr als je zuvor bedurfte sein ganzes Wesen der ländlichen Ruhe, deren er in den folgenden Monaten, mit Abweisung fast jeder Geselligkeit, pflegte, ohne indeß seine Dienstgeschäfte auszusetzen, die sogar durch Einstudirung von des Freiherrn von Lichtenstein werthloser Oper, „die Waldburg", unangenehm gehäuft wurden.

Sophie Schröder mit ihren Töchtern Wilhelmine und Betty in Dresden Mitte Juli 1822.

Angenehme Abwechslung in den Fluß der Sommersaison brachte das Gastspiel der von Weber so hoch bewunderten Frau Sophie Schröder mit ihren holden Töchtern, Wilhelmine und Betty, das Mitte Juli begann. Die erstere feierte als Sappho, Medea, Isabella (Braut von Messina) große Triumphe, und führte die Töchter, von denen Wilhelmine bald die Zierde der Dresdner Bühne werden sollte, dem Dresdner Publikum zum ersten Male vor. Wilhelmine, die in der „Schweizerfamilie" zuerst, am 21. Juni, auftrat, bezauberte durch ihre Lieblichkeit und den jungfräulichen Reiz ihres knospenden, großen Talents, während Weber, der dasselbe vollkommen erkannte, sich strenger in seinen Anforderungen an sie, als bei allen Andern, zeigte.

Wilhelmine Schröder und Caroline.

Wie groß seine Theilnahme an ihr war, beweist, daß er, der eigentlich den Verkehr mit Mitgliedern des Theaters mied, sie selbst Carolinen zuführte. Sehr oft saß dann das schöne, lebhafte Mädchen zu den Füßen der jungen, geistvollen Frau in Hosterwitz auf dem Rasen, sang mit ihr zur Guitarre oder jagte sich, wie ein Kind aus-

gelaſſen, mit Weber's großem Hunde, oder chikanirte den Affen, den ſie nicht leiden mochte und ihm ſeine Geſichter nachſchnitt, oder bat ſie in drolliger Verzweiflung um Rath, wenn dem „Herrn Capellmeiſter“ wieder gar Nichts Recht zu machen geweſen war. Carolinens Rathſchläge hatten ſehr weſentlichen Einfluß auf die Auffaſſung der jungen Künſtlerin, die ihren Takt und praktiſche Bühnenerfahrung bewunderte und überdieß wußte, daß ſie — Weber's Geſchmack faſt immer traf, wenn ſie Carolinens Fingerzeigen folgte. Wollte Gott ſie wäre auch ſpäter, wo ſie wieder um Rath und Hülfe flehend, aber jetzt händeringend und ſchluchzend, in ihrer extatiſchen Weiſe ſich an Carolinens Knieen ſchmiegte, ihrem Mahnen gefolgt, ſie wäre kein verzweifelndes Weib geworden. Der Erker im Eckhauſe auf der Frauenſtraße weiß von ſolchen herzzerreißenden Scenen zu erzählen!

Frau Schröder wählte als Benefiz für ſich und ihre Töchter den „Freiſchütz“, in dem Wilhelmine die Agathe ſang und beſonders ſo meiſterhaft ſpielte (alle ihre Scenen mit Aennchen erinnerten an Schönheit der Gruppirung an liebliche, alte Familienbilder, ein Waldeshauch ging durch ihre ganze Erſcheinung und durchwehte jeden ihrer Töne), daß gleichſam der Geiſt ihrer großen Mutter, ihrer Lehrerin, in der holden Erſcheinung mit über die Bühne ſchritt und zahlreiche Stimmen im Publikum laut wurden, die deren Miterſcheinen bei dem ſtürmiſchen Hervorruf verlangten, der Wilhelminen zu Theil wurde.

Die kräftigende Luft, die Weber am Ufer der Elbe, in der Sommerfriſche des Keppgrundes, langſam mit Carolinen, ſeinem lieben Schüler Benedikt oder einem dann und wann einſprechenden Freunde, von denen Wilhelm Müller einer war, wandelnd einſog, gab ſeiner kranken Bruſt auch wieder Athem zum Geſang, und auf das tiefinnerlichſte in das Allerheiligſte der Kunſt verſenkt, vertraute er die Offenbarungen, die ihm auf dieſen ſtillen Gängen zu Theil wurden, an lauen Sommernächten am Fenſter ſitzend, den kleinen Notenblättern an, die in großer Anzahl auf ſeinem Schreibtiſche bereit lagen. Kein Piano wurde dabei angeſchlagen, das volle Orcheſter, von guten Geiſtern geſpielt, klang ja von ſelbſt in ſeinen Ohren, während er ſeine zierlichen Muſikſchriftzeichen malte.

So entstanden (am 14. Juni) die Skizzen zu der Introduktion (in G) des ersten Akts der „Euryanthe", die in lieblichem Verschmelzen der Männer- und Frauenstimmen so viel Anmuth und Kraft im ganzen Werke hoffen läßt; zu dem mit so großer, tragischer Kraft vorgeführten Recitativ Lysiart's (C dur): „Ich trag es nicht", im ersten Akt, und endlich das pompöse, den Schluß der thörigten Wette bildende Ensemble: „Wohlan, du kennst mein herrlich Eigenthum" (Es dur), wahrscheinlich an einem Tage, einem Abende! Sodann in der nächstfolgenden Vigilie wurden die Entwürfe zu der edel-süßen Romanze: „Unter blühenden Mandelbäumen" (B dur), dem frischen, die elegische, durch die Romanze erregte Stimmung, so glücklich hebenden Chor: „Heil Euryanth' ꝛc." (G dur), und zu Eglantinens leidenschaftlicher Arie: „Oh, mein Leid ist unermessen", vollendet. Bei sinkendem Abend (am 26. Juni) schrieb Weber die verhängnißvolle Vision (erster Akt, H dur) nieder, um derentwillen er so eifrig auf eine Umgestaltung des Textes, die derselben Raum gab, gedrungen hatte. In ihrer ätherischen Geisterhaftigkeit gehört sie, gleich trefflich in Deklamation und Instrumentation, zu den Schöpfungen Weber's, die seinem Genius am ursprünglichsten emanirt sind. Endlich (am 27. Juli) wurde eine der Perlen der Oper, das Duett: „Unter ist mein Stern gegangen", concipirt.

Arbeiten an „Euryanthe" im Juni und Juli.

Lysiart: „Ich trag es nicht" (C dur). Ensemble: „Wohlan ꝛc." (Es dur).

„Unter blühenden Mandelbäumen" (B dur).

Chor: „Heil Euryanth' (G dur). Arie: „Oh, mein Leid" (E moll).

Vision (H dur).

Duett: „Unter ist mein Stern".

In naher Beziehung zu „Euryanthe" steht auch ein, auf Bitte des Obersten von Heelmann (am 29. Juli) geschriebener Trompeter-Marsch für die schwarzen Husaren. Die beiden letzten Theile davon sind zu dem ersten Finale in dieser Oper benützt, in dessen Zartheit durch die auf der Bühne gebrauchten Trompeten ein chevalereskter Glanz gemischt wird.

Trompetermarsch für die schwarzen Husaren.

Endlich wurde das, 1811 für Brandt in München componirte Fagott-Concert in F B F vollständig umgeschmolzen, und für Becker's „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" eine Romanze von Kind: „Der Geishirt sitzt am Felsenrand", ohne hervorragende Bedeutung, componirt.

Romanze von Kind.

Dagegen brachte das scheidende Jahr noch zwei herrliche Kunstfrüchte, nämlich am 24. Oct. die Entwürfe zu Eglantinens leiden-

Arie (E dur): „Er konnte mich um sie verschmäh'n".

schaftsvoller Arie (Nr. 8, E dur): „Er konnte mich um sie verschmäh'n", durch die das Handeln Eglantinens motivirt werden soll, und eine der echtesten und Weber's Talent eingeborensten Kundgebungen desselben, die wie aus Abendläuten und Waldesrauschen gewobene Cavatine: „Glöcklein im Thale" (Nr. 5, C dur), die bei alledem nicht ganz frei von einem Anhauche künstlicher Sentimentalität ist. Er schloß hiermit die Arbeit an „Euryanthe" im Jahre 1822 ab.

Cavatine (C dur): „Glöcklein im Thale". Oct. 1822.

Das stille Landleben erhielt einen geräuschvollen Abschluß durch das Eintreffen von Carolinens Bruder, des verdienstvollen Schauspielers und Regisseurs des Mannheimer Theaters, Louis Brandt, an dessen biederer, kräftiger Männlichkeit, die ihr in den herbsten Jahren ihres Lebens Stütze gewesen war, Caroline mit der innigsten Liebe hing. Weber hatte ihm, um Carolinen die Freude eines Wiedersehens zu bereiten, einen ehrenvollen Antrag auf einen Gastrollencyklus erwirkt, und es that der jungen Frau in der Seele wohl, ihren geliebten Bruder in dem Hause glänzende Erfolge erringen zu sehen, das sie gewohnt war, vom Beifalle bei den Werken ihres Gatten wiederhallen zu hören.

Carolinens Bruder, Louis Brandt.

Brandt eroberte sich die Herzen des Dresdner Publikums als Correggio, Tischler Gutmann, Paul Werner, Felseck und Wilhelm Lips durch seine biderbe und rührende Darstellungsweise.

Ende September in die Stadt heimkehrend, umfing die neue, stattliche Wohnung das Weber'sche Ehepaar so anheimelnd und die gastlich schönen Räume erhielten so bald Gelegenheit, einen großen Kreis lieber Gäste zu empfangen, daß Weber auf einige Zeit seine körperlichen Leiden zu vergessen schien und wieder der Alte, Gastliche, Kreisebelebende war. Zudem kam, daß das eingehende reiche Honorar für den Unterricht, den er den Sommer über, mit besonderer Freude, der liebenswürdigen, geistvollen Gräfin Borostin und seinem Schüler Benedikt (à 1 Duk. die Lektion) ertheilt hatte, und der Verkauf seines Concertstücks und seiner Messe, jedes à 100 Dukaten, den Aufwand für die glänzende Einrichtung der neuen Wohnung vollkommen deckte, und Weber daher mit vielem Behagen auf „bezahlten Stühlen zwischen bezahlten Tapeten" saß.

Herbst und Winter 1822 in Dresden.

Da kam Ludwig Robert, der Rahel geistvoller Bruder, mit seiner wunderschönen Gattin, um seine „Tochter Jephta's" auf die Dresdner Bühne zu bringen (nur sein Lustspiel „Blind und lahm" wurde vorgeführt), es kam die, von Weber so hochgehaltene und geschätzte „erste Agathe", Frau Seidler aus Berlin, dann der junge Holtei, mit einem Liederhefte unterm Arm, und zu den Künstlern und Schriftstellern gesellte sich der liebenswürdige Intendant Graf Brühl, kurz, das gesellige Leben machte Miene, den kranken Meister wieder einmal recht freundlich anzulächeln. Um ein möglichst lebensfrisches Bild der Zeit zu geben, können wir nicht besser thun, als die Zeilen hier in Auszügen folgen zu lassen, mit denen Holtei von jenen goldnen Dresdner Kunsttagen in Weber's Nähe schwärmt:

Abend bei Chiappone 26. Sept.

Er schildert einen jener allen Theilnehmern unvergeßlichen Abende in Chiappone's düsteren Zimmern, die der Glanz der Namen des bedeutendsten romantischen Dichters und des ersten romantischen Componisten mit einem Schimmer durchleuchtet hat, dessen wohlthuend trauliches Licht beim Zusammensitzen der Dichter und Künstler unserer Zeit nicht mehr heimisch ist.

„— als ich mit Freund Chiappone," erzählt Holtei, „die Anordnung des kleinen Festmahls besprechend, meine Gäste zu empfangen bereit stand, — da öffnete sich die Thür und am Arme der Holdseligen (Frau Seidler) hinkte herein der Meister, dessen Agathe sie so gern und glorreich in's Leben gerufen. „Ich lade mich selbst ein!" sagte er; „ich gehöre ja auch so zu sagen zur Bande."

„Das war ein Abend! Ein und dreißig Jahre sind seitdem vergangen. Könnte man ihn noch einmal durchleben, man lebte sich, glaub' ich, wieder jung. Wir waren unser sechs oder sieben. Ludwig Robert mit seiner junonischen Gattin befand sich auch dabei.

„Schändlich lügen würde ich, wollte ich behaupten, das Gespräch habe sich lange auf dem Punkte gehalten, den gelehrte, verständige, sittsame und weise Personen als den Mittelpunkt vornehm-geselliger Würde bezeichnen. Das war Weber's Art nicht. Er konnte sehr ernsthaft sein, wo es galt. Aber wo es darauf ankam, sich gehen zu lassen, zwanglos lustig zu scherzen, da gab er sich auch ohne Rückhalt

hin; da wurde er kindiſch, und ſein anmuthiges Benehmen wirkte bezaubernd auf jeden Genoſſen, der eben nicht völlig eingeſtaubt und eingetrocknet neben ihm ſaß. Von dem humoriſtiſchen Unſinn, den er ſprechen, den er die Nachbarn ſprechen machen konnte, haben achſelzuckende Schönredner und Phraſendrechsler und Süßholzraspler keinen Begriff, ſollen, dürfen ihn auch nicht haben. Denn wär' es nicht gar zu traurig um die Künſtlerwelt, und was darum und daran hängt, in dieſer Welt beſtellt, wenn ſie nicht wenigſtens ein Recht beſäße oder ſich nehmen dürfte, in ihren Kreiſen des Horatius Worte vom „dulce est desipere in loco" zum Wahlſpruch, oder ſich bis zu dieſem Wahlſpruch zu erheben? Unſere Jugend verſteht keinen Spaß mehr. Weber verſtand ihn, verſtand auch, wie ſchon erwähnt, guten — ſchlechten Spaß zu componiren, vorzutragen, bei Andern zu fördern und zu dirigiren.

„Eben ſo gut und mit eben ſo feinem Takte, wie er ſein Orcheſter zu dirigiren verſtand, und wie er dieſes ohne Verrenkungen, ohne herausfordernde Aktionen, ohne Ziererei — (von welcher ſogar ein Spohr, den Stab in der Rechten, ſich nicht ganz frei hielt) — mit ſicherm, gefälligen Weſen, mit geiſtiger Gewalt zu leiten wußte, ſo hielt er auch in der Geſelligkeit das ſchönſte Maß zwiſchen Bewegung und Ruhe. Wer bei ihm, durch ihn nicht behaglich verkehren konnte, der war wohl überhaupt nicht geboren, mit andern Menſchen umzugehen, als nur mit ſolchen, deren Haupt-Lebenszweck es ſcheint, bête zu machen und à tout auszuſpielen.

„Weber gehörte zu jenen nicht häufigen Muſikern, bei denen wiſſenſchaftliche Ausbildung, vielſeitiges Streben, überwiegender Verſtand der urſprünglich ſchöpferiſchen Melodienfülle keinen Abbruch gethan, dem natürliche Talente keinen gelehrten Zwang angelegt haben. Er gehörte aber auch zu jenen Menſchen, welche im freundſchaftlichen Umgange, im gegenſeitigen Austauſch der Meinungen und Anſichten eben ihr geiſtiges Uebergewicht auf keine Weiſe zur Schau tragen; vielmehr in liebenswürdiger Heiterkeit und Milde dafür ſorgen, daß eben ein Jeder ſein kleines Lichtchen leuchten laſſen dürfe. Anregend, auffordernd, aufmerkſam, belebend, in ſtreitigen Fällen und Geſprächen dem Gegner die paſſende Stelle andeutend, wo ein bedrohliches Dis-

putorium leicht und ſchicklich in's Gebiet des Scherzes und durch dieſen zur freundlichen Vereinbarung zurückgeführt werden könnte.

„Nur ein Gegenſtand machte davon eine Ausnahme. Nur in einer Sache zeigte ſich der große Mann kleinlich; nur eines Menſchen Namen mochte ihn aus der edlen Haltung bringen, die er ſonſt immer behauptete. Das war die Sache der italieniſchen Oper; das war der Name Roſſini. Da zeigte ſich der ſcharfſichtige und aus klaren Augen blickende Weber blind; da wollte er blind bleiben. Da wollte er ſich abſichtlich verſchließen gegen Schönheiten, die endlich ihm doch nicht hätten entgehen können, hätte er nicht verſtockt und trotzig blos auf Mängel gelauſcht — die ſich freilich auch im Uebermaße darboten. Es war aber ſehr menſchlich, ſehr begreiflich. Seine Stellung als Capellmeiſter einer deutſchen Oper im damaligen Dresden macht Alles klar. Die italieniſche Oper mit ihrem Führer Morlacchi war das Schooßkind des Hofes. Um ihretwillen mußte Weber manche Zurückſetzung geſchehen laſſen und erdulden, die er deſto ſchmerzlicher empfand, in je ſchärferem Gegenſatze ſie erſchien zu der Verehrung, die ſeines Namens Klang in der ganzen Welt zu erregen anfing, ſeitdem der „Freiſchütz“ und „Preciosa“ des Meiſters Ruhm von allen Bühnen verkündeten.

„Weber wollte nun einmal nichts von Roſſini wiſſen. Des deutſchen Meiſters Widerwille gegen moderne italieniſche Muſik zwang ihm ſogar die kritiſche Feder manchmal in die Finger, ja, er vergaß ſich ſo weit, eine bittere Parodie der Schiller'ſchen Kapuzinerpredigt*) drucken zu laſſen, wo er den Schwan von Peſaro ziemlich unverhohlen eine ſchnatternde Gans ſchimpfte. Und das war Seiner unwürdig; ich betrachtete dies wie einen Flecken auf des geliebten Todten unſterblichem Nachruhm. Weber wurde bei dieſem unſerm erſten Zuſammentreffen mehrfach in die Enge getrieben von ſeinem raſch auflodernden Zorne wider Roſſini, und von ſeiner Galanterie für die ſchöne Sängerin, die dem „Barbier von Sevilla“, dem „Tankred“, dem „Othello“ eben ſo viel Applaus verdankte, als dem „Freiſchützen“; die folglich gar nicht geneigt ſchien, unbedingt einzuſtimmen in ſeine halb launigen,

*) In „Tonkünſtlers Leben“ III. Band. D. Verf.

halb wüthenden Verdammungsurtheile. Um aber durchaus bei der Wahrheit zu bleiben, darf ich nicht verschweigen: es ist mir, als hätte der „Barbier“ auf dem Weber'schen index librorum prohibitorum unter den Ausnahmen gestanden und Gnade vor ihm gefunden, quand même!

„Ehe wir Chiappone's Keller verließen, um noch einen Gang in die laue Sternennacht zu unternehmen, war schon wieder Versöhnung geschlossen, und Weber drückte dem Friedenstraktate das Siegel auf, indem er uns sämmtlich für den nächsten Mittag an seinen Tisch lud. —“

Festspiel zur Vermählung des Prinzen Johann.

Zur bevorstehenden Vermählung des Prinzen Johann von Sachsen war eine Cantate von Morlacchi und ein Festspiel beliebt worden, das die höchsten Herrschaften selbst unter mehreren eingereichten aussuchten. Die Wahl fiel auf eine Arbeit Ludwig Roberts, die, in kühler Allegorie und wunderlicher Mischung antiker Mythengestalten, Aurora, Thalia, Melpomene mit den modernen Figuren des Lehr-, Wehr- und Nährstandes und schwungvollen, fast bombastischen Anreden neben fast naiv schlichten Chören von Kriegern, Landleuten und Frauen vorführte. Weber wurde die musikalische Ausstattung des Festspiels übertragen und er widmete sich derselben mit dem ihm eigenen Geschick, durch eigenes Zuthun dem trivialsten und kühlsten Texte Anregung zur künstlerischen, hie und da wirklich, bis zu einem gewissen Grade, begeisterten Produktion abzugewinnen.

Die Musik besteht aus sechs Nummern. Wahrscheinlich schickte ihr Weber bei der Aufführung die Ouverture zu „Sylvana“ voraus, die in Dresden noch nicht gehört worden war.

Auf ein einleitendes, sanftes Andante für Orchester allein, folgt eine vierstimmige Begrüßung in einfacher Form und Melodie ohne höhere Bedeutung. Nr. 3 ist eine Ansprache des Wehrstandes (F dur) für Männerstimmen, auf deren, dieses Standes sehr wenig würdigen, Text auch keine andere als kühle rhetorische Musik gebaut werden konnte. Weitaus die vorzüglichsten Stücke sind Nr. 4 und 6. Ersteres, ein reizender Tonsatz in B dur für Sopran und Alt, in dem Mädchen, die Ansprache des Wehrstandes fortleitend, endlich mit den Worten: „Gedenkt auch der Waffen der Liebe, gedenkt auch Amors Pfeil“, zu

dem allgemeinen Schlußchor: „Laßt die deutschen Königseichen“, einstimmen, dessen Majestät und Glanz bewundert wurde. Nach der Aufführung gab sich bei Publikum und Kritik mit gleicher Wärme der Wunsch kund, daß diese schönen Sätze nicht für immer verklungen sein möchten.

Weber hat versäumt, sie später in einem Werke allgemeingültiger Tendenz zu verwenden.

Reise nach Freiberg.

Der Prinz Johann hatte als Punkt, wo er seine, über das Erzgebirge her von München kommende, hohe Braut, die Prinzessin Amalie Auguste von Bayern, zuerst in Sachsen begrüßen wollte, die Bergstadt Freiberg gewählt. Die Liebe, die Weber für diesen edeln Fürsten hegte, sodann aber auch der seltene und poetische Reiz, den ein nächtlicher, grandioser Bergaufzug zu bieten versprach, bestimmte Weber, sich mit Morlacchi, seinem Schüler Benedikt und einigen Capellmitgliedern dem Hofpersonale anzuschließen; das sich am 19. Nov. nach Freiberg begab. Die Künstler, die sämmtlichen Festlichkeiten bei rauhem Herbstwetter anwohnten und die Merkwürdigkeiten der berühmten Bergstadt in Augenschein nahmen, hatten dieß Unternehmen zu beklagen, denn Morlacchi lag Tags darauf an Erkältung so hart darnieder, daß Weber, der auch litt, seinen sämmtlichen Dienst an Tafelmusik und Kirche und auch das Einstudiren seiner Festcantate übernehmen mußte, worüber ihm auch noch die Leitung der Proben des Festspiels oblag. Mit ganz besonderm Fleiße ließ er sich die Arbeit an der Cantate Morlacchi's, der so oft als sein Gegner auftrat, angelegen sein. Als ihm sein Freund Roth die Anstrengungen, die er daran wandte, vorwarf, rief er aus: „Die Welt muß sehen, daß ich von uns beiden nicht der Krakeeler bin! Das ist die Hauptsache!“

Aufführung des Festspiels.

Die Cantate, die am 25. November im großen Opernhause aufgeführt wurde, ging vortrefflich, hinterließ aber so wenig bleibenden Eindruck, daß die Musikzeitschriften der damaligen Zeit sie kaum erwähnen. Nicht viel besser erging es indeß dem Festspiele, das man nach seiner zweiten Vorstellung von der Bühne ohne Schmerz verschwinden sah.

gelaſſen, mit Weber's großem Hunde, oder chikanirte den Affen, den ſie nicht leiden mochte und ihm ſeine Geſichter nachſchnitt, oder bat ſie in drolliger Verzweiflung um Rath, wenn dem „Herrn Capellmeiſter“ wieder gar Nichts Recht zu machen geweſen war. Carolinens Rathſchläge hatten ſehr weſentlichen Einfluß auf die Auffaſſung der jungen Künſtlerin, die ihren Takt und praktiſche Bühnenerfahrung bewunderte und überdieß wußte, daß ſie — Weber's Geſchmack faſt immer traf, wenn ſie Carolinens Fingerzeigen folgte. Wollte Gott ſie wäre auch ſpäter, wo ſie wieder um Rath und Hülfe flehend, aber jetzt händeringend und ſchluchzend, in ihrer extatiſchen Weiſe ſich an Carolinens Knieen ſchmiegte, ihrem Mahnen gefolgt, ſie wäre kein verzweifelndes Weib geworden. Der Erker im Eckhauſe auf der Frauenſtraße weiß von ſolchen herzzerreißenden Scenen zu erzählen!

Frau Schröder wählte als Benefiz für ſich und ihre Töchter den „Freiſchütz“, in dem Wilhelmine die Agathe ſang und beſonders ſo meiſterhaft ſpielte (alle ihre Scenen mit Aennchen erinnerten an Schönheit der Gruppirung an liebliche, alte Familienbilder, ein Waldeshauch ging durch ihre ganze Erſcheinung und durchwehte jeden ihrer Töne), daß gleichſam der Geiſt ihrer großen Mutter, ihrer Lehrerin, in der holden Erſcheinung mit über die Bühne ſchritt und zahlreiche Stimmen im Publikum laut wurden, die deren Miterſcheinen bei dem ſtürmiſchen Hervorruf verlangten, der Wilhelminen zu Theil wurde.

Die kräftigende Luft, die Weber am Ufer der Elbe, in der Sommerfriſche des Keppgrundes, langſam mit Carolinen, ſeinem lieben Schüler Benedikt oder einem dann und wann einſprechenden Freunde, von denen Wilhelm Müller einer war, wandelnd einſog, gab ſeiner kranken Bruſt auch wieder Athem zum Geſang, und auf das tiefinnerlichſte in das Allerheiligſte der Kunſt verſenkt, vertraute er die Offenbarungen, die ihm auf dieſen ſtillen Gängen zu Theil wurden, an lauen Sommernächten am Fenſter ſitzend, den kleinen Notenblättern an, die in großer Anzahl auf ſeinem Schreibtiſche bereit lagen. Kein Piano wurde dabei angeſchlagen, das volle Orcheſter, von guten Geiſtern geſpielt, klang ja von ſelbſt in ſeinen Ohren, während er ſeine zierlichen Muſikſchriftzeichen malte.

So entstanden (am 14. Juni) die Skizzen zu der Introduktion (in G) des ersten Akts der „Euryanthe", die in lieblichem Verschmelzen der Männer- und Frauenstimmen so viel Anmuth und Kraft im ganzen Werke hoffen läßt; zu dem mit so großer, tragischer Kraft vorgeführten Recitativ Lysiart's (C dur): „Ich trag es nicht", im ersten Akt, und endlich das pompöse, den Schluß der thörigten Wette bildende Ensemble: „Wohlan, du kennst mein herrlich Eigenthum" (Es dur), wahrscheinlich an einem Tage, einem Abende! Sodann in der nächstfolgenden Vigilie wurden die Entwürfe zu der edel-süßen Romanze: „Unter blühenden Mandelbäumen" (B dur), dem frischen, die elegische, durch die Romanze erregte Stimmung, so glücklich hebenden Chor: „Heil Euryanth' ꝛc." (G dur), und zu Eglantinens leidenschaftlicher Arie: „Oh, mein Leid ist unermessen", vollendet. Bei sinkendem Abend (am 26. Juni) schrieb Weber die verhängnißvolle Vision (erster Akt, H dur) nieder, um derentwillen er so eifrig auf eine Umgestaltung des Textes, die derselben Raum gab, gedrungen hatte. In ihrer ätherischen Geisterhaftigkeit gehört sie, gleich trefflich in Deklamation und Instrumentation, zu den Schöpfungen Weber's, die seinem Genius am ursprünglichsten emanirt sind. Endlich (am 27. Juli) wurde eine der Perlen der Oper, das Duett: „Unter ist mein Stern gegangen", concipirt.

Arbeiten an „Euryanthe" im Juni und Juli.

Lysiart: „Ich trag es nicht" (C dur). Ensemble: „Wohlan ꝛc." (Es dur).

„Unter blühenden Mandelbäumen" (B dur).

Chor: „Heil Euryanth' (G dur). Arie: „Oh, mein Leid" (E moll).

Vision (H dur).

Duett: „Unter ist mein Stern".

In naher Beziehung zu „Euryanthe" steht auch ein, auf Bitte des Obersten von Heelmann (am 29. Juli) geschriebener Trompeter-Marsch für die schwarzen Husaren. Die beiden letzten Theile davon sind zu dem ersten Finale in dieser Oper benützt, in dessen Zartheit durch die auf der Bühne gebrauchten Trompeten ein chevalereske Glanz gemischt wird.

Trompetermarsch für die schwarzen Husaren.

Endlich wurde das, 1811 für Brandt in München componirte Fagott-Concert in F B F vollständig umgeschmolzen, und für Becker's „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" eine Romanze von Kind: „Der Geishirt sitzt am Felsenrand", ohne hervorragende Bedeutung, componirt.

Romanze von Kind.

Dagegen brachte das scheidende Jahr noch zwei herrliche Kunstfrüchte, nämlich am 24. Oct. die Entwürfe zu Eglantinens leiden-

Arie (E dur): „Er konnte mich um sie verschmäh'n". schaftsvoller Arie (Nr. 8, E dur): „Er konnte mich um sie verschmäh'n", durch die das Handeln Eglantinens motivirt werden soll, und eine der echtesten und Weber's Talent eingeborensten Kundgebungen desselben, die wie aus Abendläuten und Waldesrauschen gewobene Cavatine: „Glöcklein im Thale" (Nr. 5, C dur), die bei alledem nicht ganz frei von einem Anhauche künstlicher Sentimentalität ist. Er schloß hiermit die Arbeit an „Euryanthe" im Jahre 1822 ab.

Cavatine (C dur): „Glöcklein im Thale". Oct. 1822.

Das stille Landleben erhielt einen geräuschvollen Abschluß durch das Eintreffen von Carolinens Bruder, des verdienstvollen Schauspielers und Regisseurs des Mannheimer Theaters, Louis Brandt, an dessen biederer, kräftiger Männlichkeit, die ihr in den herbsten Jahren ihres Lebens Stütze gewesen war, Caroline mit der innigsten Liebe hing. Weber hatte ihm, um Carolinen die Freude eines Wiedersehens zu bereiten, einen ehrenvollen Antrag auf einen Gastrollencyklus erwirkt, und es that der jungen Frau in der Seele wohl, ihren geliebten Bruder in dem Hause glänzende Erfolge erringen zu sehen, das sie gewohnt war, vom Beifalle bei den Werken ihres Gatten wiederhallen zu hören.

Carolinens Bruder, Louis Brandt.

Brandt eroberte sich die Herzen des Dresdner Publikums als Correggio, Tischler Gutmann, Paul Werner, Felseck und Wilhelm Lips durch seine biderbe und rührende Darstellungsweise.

Herbst und Winter 1822 in Dresden.

Ende September in die Stadt heimkehrend, umfing die neue, stattliche Wohnung das Weber'sche Ehepaar so anheimelnd und die gastlich schönen Räume erhielten so bald Gelegenheit, einen großen Kreis lieber Gäste zu empfangen, daß Weber auf einige Zeit seine körperlichen Leiden zu vergessen schien und wieder der Alte, Gastliche, Kreisebelebende war. Zudem kam, daß das eingehende reiche Honorar für den Unterricht, den er den Sommer über, mit besonderer Freude, der liebenswürdigen, geistvollen Gräfin Borostin und seinem Schüler Benedikt (à 1 Duk. die Lektion) ertheilt hatte, und der Verkauf seines Concertstücks und seiner Messe, jedes à 100 Dukaten, den Aufwand für die glänzende Einrichtung der neuen Wohnung vollkommen deckte, und Weber daher mit vielem Behagen auf „bezahlten Stühlen zwischen bezahlten Tapeten" saß.

Da kam Ludwig Robert, der Rahel geiſtvoller Bruder, mit ſeiner wunderſchönen Gattin, um ſeine „Tochter Jephta's“ auf die Dresdner Bühne zu bringen (nur ſein Luſtſpiel „Blind und lahm“ wurde vorgeführt), es kam die, von Weber ſo hochgehaltene und geſchätzte „erſte Agathe“, Frau Seidler aus Berlin, dann der junge Holtei, mit einem Liederhefte unterm Arm, und zu den Künſtlern und Schriftſtellern geſellte ſich der liebenswürdige Intendant Graf Brühl, kurz, das geſellige Leben machte Miene, den kranken Meiſter wieder einmal recht freundlich anzulächeln. Um ein möglichſt lebensfriſches Bild der Zeit zu geben, können wir nicht beſſer thun, als die Zeilen hier in Auszügen folgen zu laſſen, mit denen Holtei von jenen goldnen Dresdner Kunſttagen in Weber's Nähe ſchwärmt:

Abend bei Chiappone 26. Sept.

Er ſchildert einen jener allen Theilnehmern unvergeßlichen Abende in Chiappone's düſteren Zimmern, die der Glanz der Namen des bedeutendſten romantiſchen Dichters und des erſten romantiſchen Componiſten mit einem Schimmer durchleuchtet hat, deſſen wohlthuend trauliches Licht beim Zuſammenſitzen der Dichter und Künſtler unſerer Zeit nicht mehr heimiſch iſt.

„— als ich mit Freund Chiappone,“ erzählt Holtei, „die Anordnung des kleinen Feſtmahls beſprechend, meine Gäſte zu empfangen bereit ſtand, — da öffnete ſich die Thür und am Arme der Holdſeligen (Frau Seidler) hinkte herein der Meiſter, deſſen Agathe ſie ſo gern und glorreich in's Leben gerufen. „Ich lade mich ſelbſt ein!“ ſagte er; „ich gehöre ja auch ſo zu ſagen zur Bande.“

„Das war ein Abend! Ein und dreißig Jahre ſind ſeitdem vergangen. Könnte man ihn noch einmal durchleben, man lebte ſich, glaub' ich, wieder jung. Wir waren unſer ſechs oder ſieben. Ludwig Robert mit ſeiner junoniſchen Gattin befand ſich auch dabei.

„Schändlich lügen würde ich, wollte ich behaupten, das Geſpräch habe ſich lange auf dem Punkte gehalten, den gelehrte, verſtändige, ſittſame und weiſe Perſonen als den Mittelpunkt vornehm-geſelliger Würde bezeichnen. Das war Weber's Art nicht. Er konnte ſehr ernſthaft ſein, wo es galt. Aber wo es darauf ankam, ſich gehen zu laſſen, zwanglos luſtig zu ſcherzen, da gab er ſich auch ohne Rückhalt

hin; da wurde er kindiſch, und ſein anmuthiges Benehmen wirkte bezaubernd auf jeden Genoſſen, der eben nicht völlig eingeſtaubt und eingetrocknet neben ihm ſaß. Von dem humoriſtiſchen Unſinn, den er ſprechen, den er die Nachbarn ſprechen machen konnte, haben achſelzuckende Schönredner und Phraſendrechsler und Süßholzraspler keinen Begriff, ſollen, dürfen ihn auch nicht haben. Denn wär' es nicht gar zu traurig um die Künſtlerwelt, und was darum und daran hängt, in dieſer Welt beſtellt, wenn ſie nicht wenigſtens ein Recht beſäße oder ſich nehmen dürfte, in ihren Kreiſen des Horatius Worte vom „dulce est desipere in loco" zum Wahlſpruch, oder ſich bis zu dieſem Wahlſpruch zu erheben? Unſere Jugend verſteht keinen Spaß mehr. Weber verſtand ihn, verſtand auch, wie ſchon erwähnt, guten — ſchlechten Spaß zu componiren, vorzutragen, bei Andern zu fördern und zu dirigiren.

„Eben ſo gut und mit eben ſo feinem Takte, wie er ſein Orcheſter zu dirigiren verſtand, und wie er dieſes ohne Verrenkungen, ohne herausfordernde Aktionen, ohne Ziererei — (von welcher ſogar ein Spohr, den Stab in der Rechten, ſich nicht ganz frei hielt) — mit ſicherm, gefälligen Weſen, mit geiſtiger Gewalt zu leiten wußte, ſo hielt er auch in der Geſelligkeit das ſchönſte Maß zwiſchen Bewegung und Ruhe. Wer bei ihm, durch ihn nicht behaglich verkehren konnte, der war wohl überhaupt nicht geboren, mit andern Menſchen umzugehen, als nur mit ſolchen, deren Haupt-Lebenszweck es ſcheint, bête zu machen und à tout auszuſpielen.

„Weber gehörte zu jenen nicht häufigen Muſikern, bei denen wiſſenſchaftliche Ausbildung, vielſeitiges Streben, überwiegender Verſtand der urſprünglich ſchöpferiſchen Melodienfülle keinen Abbruch gethan, dem natürliche Talente keinen gelehrten Zwang angelegt haben. Er gehörte aber auch zu jenen Menſchen, welche im freundſchaftlichen Umgange, im gegenſeitigen Austauſch der Meinungen und Anſichten eben ihr geiſtiges Uebergewicht auf keine Weiſe zur Schau tragen; vielmehr in liebenswürdiger Heiterkeit und Milde dafür ſorgen, daß eben ein Jeder ſein kleines Lichtchen leuchten laſſen dürfe. Anregend, auffordernd, aufmerkſam, belebend, in ſtreitigen Fällen und Geſprächen dem Gegner die paſſende Stelle andeutend, wo ein bedrohliches Dis-

putorium leicht und ſchicklich in's Gebiet des Scherzes und durch dieſen zur freundlichen Vereinbarung zurückgeführt werden könnte.

„Nur ein Gegenſtand machte davon eine Ausnahme. Nur in einer Sache zeigte ſich der große Mann kleinlich; nur eines Menſchen Namen mochte ihn aus der edlen Haltung bringen, die er ſonſt immer behauptete. Das war die Sache der italieniſchen Oper; das war der Name Roſſini. Da zeigte ſich der ſcharfſichtige und aus klaren Augen blickende Weber blind; da wollte er blind bleiben. Da wollte er ſich abſichtlich verſchließen gegen Schönheiten, die endlich ihm doch nicht hätten entgehen können, hätte er nicht verſtockt und trotzig blos auf Mängel gelauſcht — die ſich freilich auch im Uebermaße darboten. Es war aber ſehr menſchlich, ſehr begreiflich. Seine Stellung als Capellmeiſter einer deutſchen Oper im damaligen Dresden macht Alles klar. Die italieniſche Oper mit ihrem Führer Morlacchi war das Schooßkind des Hofes. Um ihretwillen mußte Weber manche Zurückſetzung geſchehen laſſen und erdulden, die er deſto ſchmerzlicher empfand, in je ſchärferem Gegenſatze ſie erſchien zu der Verehrung, die ſeines Namens Klang in der ganzen Welt zu erregen anfing, ſeitdem der „Freiſchütz“ und „Preciosa“ des Meiſters Ruhm von allen Bühnen verkündeten.

„Weber wollte nun einmal nichts von Roſſini wiſſen. Des deutſchen Meiſters Widerwille gegen moderne italieniſche Muſik zwang ihm ſogar die kritiſche Feder manchmal in die Finger, ja, er vergaß ſich ſo weit, eine bittere Parodie der Schiller'ſchen Kapuzinerpredigt*) drucken zu laſſen, wo er den Schwan von Peſaro ziemlich unverhohlen eine ſchnatternde Gans ſchimpfte. Und das war Seiner unwürdig; ich betrachtete dies wie einen Flecken auf des geliebten Todten unſterblichem Nachruhm. Weber wurde bei dieſem unſerm erſten Zuſammentreffen mehrfach in die Enge getrieben von ſeinem raſch auflodernden Zorne wider Roſſini, und von ſeiner Galanterie für die ſchöne Sängerin, die dem „Barbier von Sevilla“, dem „Tankred“, dem „Othello“ eben ſo viel Applaus verdankte, als dem „Freiſchützen“; die folglich gar nicht geneigt ſchien, unbedingt einzuſtimmen in ſeine halb launigen,

*) In „Tonkünſtlers Leben“ III. Band. D. Verf.

halb wüthenden Verdammungsurtheile. Um aber durchaus bei der Wahrheit zu bleiben, darf ich nicht verschweigen: es ist mir, als hätte der „Barbier“ auf dem Weber'schen index librorum prohibitorum unter den Ausnahmen gestanden und Gnade vor ihm gefunden, quand même!

„Ehe wir Chiappone's Keller verließen, um noch einen Gang in die laue Sternennacht zu unternehmen, war schon wieder Versöhnung geschlossen, und Weber drückte dem Friedenstraktate das Siegel auf, indem er uns sämmtlich für den nächsten Mittag an seinen Tisch lud. —“

Festspiel zur Vermählung des Prinzen Johann.

Zur bevorstehenden Vermählung des Prinzen Johann von Sachsen war eine Cantate von Morlacchi und ein Festspiel beliebt worden, das die höchsten Herrschaften selbst unter mehreren eingereichten aussuchten. Die Wahl fiel auf eine Arbeit Ludwig Roberts, die, in kühler Allegorie und wunderlicher Mischung antiker Mythengestalten, Aurora, Thalia, Melpomene mit den modernen Figuren des Lehr-, Wehr- und Nährstandes und schwungvollen, fast bombastischen Anreden neben fast naiv schlichten Chören von Kriegern, Landleuten und Frauen vorführte. Weber wurde die musikalische Ausstattung des Festspiels übertragen und er widmete sich derselben mit dem ihm eigenen Geschick, durch eigenes Zuthun dem trivialsten und kühlsten Texte Anregung zur künstlerischen, hie und da wirklich, bis zu einem gewissen Grade, begeisterten Produktion abzugewinnen.

Die Musik besteht aus sechs Nummern. Wahrscheinlich schickte ihr Weber bei der Aufführung die Ouverture zu „Sylvana“ voraus, die in Dresden noch nicht gehört worden war.

Auf ein einleitendes, sanftes Andante für Orchester allein, folgt eine vierstimmige Begrüßung in einfacher Form und Melodie ohne höhere Bedeutung. Nr. 3 ist eine Ansprache des Wehrstandes (F dur) für Männerstimmen, auf deren, dieses Standes sehr wenig würdigen, Text auch keine andere als kühle rhetorische Musik gebaut werden konnte. Weitaus die vorzüglichsten Stücke sind Nr. 4 und 6. Ersteres, ein reizender Tonsatz in B dur für Sopran und Alt, in dem Mädchen, die Ansprache des Wehrstandes fortleitend, endlich mit den Worten: „Gedenkt auch der Waffen der Liebe, gedenkt auch Amors Pfeil“, zu

dem allgemeinen Schlußchor: „Laßt die deutschen Königseichen“, einstimmen, dessen Majestät und Glanz bewundert wurde. Nach der Aufführung gab sich bei Publikum und Kritik mit gleicher Wärme der Wunsch kund, daß diese schönen Sätze nicht für immer verklungen sein möchten.

Weber hat versäumt, sie später in einem Werke allgemeingültiger Tendenz zu verwenden.

Reise nach Freiberg.

Der Prinz Johann hatte als Punkt, wo er seine, über das Erzgebirge her von München kommende, hohe Braut, die Prinzessin Amalie Auguste von Bayern, zuerst in Sachsen begrüßen wollte, die Bergstadt Freiberg gewählt. Die Liebe, die Weber für diesen edeln Fürsten hegte, sodann aber auch der seltene und poetische Reiz, den ein nächtlicher, grandioser Bergaufzug zu bieten versprach, bestimmte Weber, sich mit Morlacchi, seinem Schüler Benedikt und einigen Capellmitgliedern dem Hofpersonale anzuschließen, das sich am 19. Nov. nach Freiberg begab. Die Künstler, die sämmtlichen Festlichkeiten bei rauhem Herbstwetter anwohnten und die Merkwürdigkeiten der berühmten Bergstadt in Augenschein nahmen, hatten dieß Unternehmen zu beklagen, denn Morlacchi lag Tags darauf an Erkältung so hart darnieder, daß Weber, der auch litt, seinen sämmtlichen Dienst an Tafelmusik und Kirche und auch das Einstudiren seiner Festcantate übernehmen mußte, worüber ihm auch noch die Leitung der Proben des Festspiels oblag. Mit ganz besonderm Fleiße ließ er sich die Arbeit an der Cantate Morlacchi's, der so oft als sein Gegner auftrat, angelegen sein. Als ihm sein Freund Roth die Anstrengungen, die er daran wandte, vorwarf, rief er aus: „Die Welt muß sehen, daß ich von uns beiden nicht der Krakeeler bin! Das ist die Hauptsache!“

Aufführung des Festspiels.

Die Cantate, die am 25. November im großen Opernhause aufgeführt wurde, ging vortrefflich, hinterließ aber so wenig bleibenden Eindruck, daß die Musikzeitschriften der damaligen Zeit sie kaum erwähnen. Nicht viel besser erging es indeß dem Festspiele, das man nach seiner zweiten Vorstellung von der Bühne ohne Schmerz verschwinden sah.

Weber erhielt vom Könige, als Beweis von Zufriedenheit mit ſeiner Arbeit, einen Brillantring.

Das Jahr ſollte Weber, der nach dieſen bewegten und anſtrengenden Tagen ganz wieder ſeinem Dienſte und ſeiner Familie lebte, in ſeinen letzten Tagen noch manche Freuden bringen. Vor Allem erquickte ihn das zuſehende Gedeihen ſeines kleinen Max, mit dem er ein wenig Abgötterei trieb und ſo viel in die Seele des Kindes hinein und aus ſeinen kindiſchen Bewegungen herauslas, daß ihn Caroline oft genug deshalb zärtlich ſchelten und verſpotten mußte. Sorgſam regiſtrirt er in ſeinem Tagebuche jedes ihm bedeutſam ſcheinende, das Kind betreffende Moment, und wir finden darin Notizen wie: „Max aß den erſten Zwieback!“ „Max bekam den erſten Zahn!“ „Max hatte eine geſchwollene Backe!“

Weber mit ſeinem Söhnchen.

Der holdeſte Abſchiedsgruß des Jahres aber kam Weber, wie ſo viele ſeiner Ehren und Freuden, von Berlin.

Hier hatte ſich eine Anzahl ausgezeichneter Männer, unter Lichtenſtein's Vorſitz, zuſammengethan, um die funfzigſte Aufführung des „Freiſchütz“ durch ein kleines, geiſtig belebtes Feſt zu feiern, das aus gemeinſchaftlichem Anhören der Oper und darauf folgendem Mahl beſtehen ſollte. Der Intendant, der treffliche Graf Brühl, freute ſich des Vorhabens und ſchrieb an Lichtenſtein folgende kernige Zeilen:

Feſt zur 50. Aufführung des „Freiſchütz“ in Berlin.

„Berlin am 18. December 1822.

„Ew. Wohlgeboren,

Benachrichtige ich hierdurch ganz ergebenſt, daß die fünfzigſte Vorſtellung des Freyſchütz binnen einem Zeitraum von 18 Monaten, Sonnabend den 28. December ſtatt haben wird. Ich habe Ihrem Wunſche gemäß den Logenmeiſter Lehmann aufgetragen, die ganze rechte Seite des Balcons im 2. Range für Ew. Wohlgeboren zu notiren und können Sie die 38 Billets ſchon am nächſten Mittwoch hier im Büreau in Empfang nehmen laſſen. Es freut mich gar ſehr, daß Ew. Wohlgeboren zu Ehren unſres wackern Weber ein Feſt veranſtalten wollen, denn er verdient dieſe Auszeichnung in jeder Hinſicht; möchte er doch an dieſem Tage hier ſeyn, und den Triumph genießen

können, sein geniales Kunstwerk selbst zu dirigiren. Sollten seine Freunde nicht auch dafür sorgen, dem Publiko durch einen Zeitungs-Artikel kund zu thun, daß diese fünfzigmalige Wiederholung nicht etwa in einem Zeitraum von vielen Jahren, sondern in 18 Monaten stattfindet? Einige heftige Widersacher des Freyschütz, welche nur der modernen, hochtragischen Musik Gerechtigkeit widerfahren lassen, und den Weber'schen Freyschützen in die Pfanne hauen, behaupten zwar, es sey nichts als der Teufelsspuk, welcher die Leute anlocke; indeß kann ein solcher theatralischer Knalleffect hier in Berlin nicht 50 wohlbesetzte Vorstellungen herbeiführen.

„Empfangen Ew. Wohlgeboren die Versicherung der ausgezeichneten Achtung und freundlichster Ergebenheit.

Brühl."

Weber wurde nun in Kenntniß von dem Vorhaben gesetzt und durch ein herrliches, wie es scheint von Lichtenstein verfaßtes, mit den Unterschriften aller Theilnehmer des Festes versehenes Schreiben aufgefordert, in Person, oder wenigstens im Geiste, bei der am 28. Dec. Abends zu seiner Ehre versammelten kleinen Gemeinde zu sein.

Selten hat ihn ein Liebesbeweis, ein Zeichen von Hochachtung, so tief erschüttert, als diese Veranstaltung, die von geistig so hoch-, seinem Herzen so nahe stehenden Menschen ausging.

Er schrieb an Lichtenstein den nachstehenden Brief. Dieser wirft von allen Briefen, die er überhaupt geschrieben, vielleicht die kräftigsten Lichter auf sein Denken und Schaffen und seine Dresdener Dienst- und geselligen Verhältnisse, so daß wir ihn in ganzer Ausdehnung folgen lassen:

„Dresden den 18. December 1822.

„Das ist nun einmal wahr und ausgemacht, daß alle wahren Beweise von fortwährender Theilnahme und Liebe stets von Euch, meine lieben Freunde in Berlin, kommen. Ich kann dir nicht genug sagen, lieber Bruder, was dein Brief mir für Freude gemacht hat. Ich war so exaltirt, daß wenn ich gewußt hätte, ob den 28. die Sache vor sich ginge, ich mich wahrhaftig in den Wagen gesetzt hätte, und den

Abend ſo unverhofft in Eure Mitte getreten wäre. Ich konnte mir das ſo ſchön ausmalen, daß ich nur mit großer Ueberwindung von dem Gedanken loskomme. Aber erſtlich, ſtell dir vor, daß ich ſeit 4 Wochen der einzige dienſtfähige Kapellmeiſter bin, da Morlacchi und Schubert krank liegen, und ich alſo allen Dienſt in allen Zungen thun muß. Zweitens wäre es die Hauptpointe, daß mich Niemand in Berlin eher zu ſehen bekäme, als bis ich an den Jagor'ſchen Tiſch treten könnte, und — wie leicht könnte dies vereitelt werden bei den vielen Zufällen, die eine theatraliſche Vorſtellung zu fürchten hat. Am Ende käme ich gar nicht einmal in's Theater ſelbſt, nemlich unbemerkt, und bemerkt zu werden vermeide ich in dergleichen Gelegenheiten auf's Angelegentlichſte, weil es gar zu leicht als ein nach Prunk Haſchen ausſehen könnte, was meiner Natur in den Tod zuwider iſt. Alſo, fahre hin, ſchöner Traum, deſſen Ausmalen ich mir immer nicht verſagen kann, und in dem ich mich recht eigentlich wiege. Ich lege dir hier einige Worte bei, die ich dich bitte den Verſammelten vorzuleſen. Ich weiß noch nicht was ich ſagen werde, und bin wahrlich recht verlegen darum, da mir das Herz ſo voll iſt. Für große, öffentliche Ehrenbezeugungen habe ich ein ziemlich durables Fell bekommen. Aber Beweiſe wahrer Liebe machen mich wirbeln, und ich glaube dann nie ſo recht ordentlich es zu ſagen, wie mir's um's Herz iſt; und ſo iſt es auch. Das Rechte bringt man nicht heraus.

„Das Ungewöhnliche dieſes Beifalls muß mir auch billig ungewöhnlich bang für die Zukunft machen. Wenn der Jubelgreis nur nicht vor der Zeit alt wird. Komiſch war, daß man mir einige Stunden vor Eingang deines Briefs eine berliner Rezenſion über den Freyſchütz zuſchickte, wo es mir gar übel ergeht. Darauf kam aber dein Brief, wo es mir gar zu gut geht. Was anderweitige Anerkennung höheren Orts betrifft, ſo glaube ich nicht daran. Ich weiß nicht, woran es liegt, aber ich glaube, ich habe kein Glück bei den Großen dieſer Erde.

„Gern beſtätige ich unſer ſämmtliches Wohlſein. Max nimmt herrlich zu, und hat vor 14 Tagen ſeinen erſten Zahn bekommen. Der verehrte Herr Bruder ſticheln aber etwas und meinen, ich würde

wohl einige Aber anhängen? Du haſt wohl Recht, theurer Freund, wenn du mich eine unzufriedene Seele nennſt. Dein letzter, lieber Brief vom Mai enthält inhaltſchwere Worte, die ſo treffend ſind, daß meine Lina ganz ernſtlich darauf drang, ich ſollte ihn alle Morgen durchleſen. Das habe ich nun zwar nicht ſo buchſtäblich gehalten, aber oft habe ich ihn geleſen, und eben ſo viel beruhigenden Troſt als Ermuthigung daraus empfangen. Gewiß bin ich ein von Gott mit vielem Glück überſchütteter Menſch. Nur zwei Dinge betrüben mich gewiß mit Recht. Meine gar zu ſchwankende Geſundheit und mein Alleinſtehen hier in jeder Hinſicht. Seit meinen bedeutenden Erfolgen habe ich manche betrübende Erfahrung in meiner Umgebung machen müſſen, und das thut ſo wehe. — In Berlin, ſelbſt in Wien, würde ich gewiß das doppelte arbeiten wie hier, und zwar mit der größten Leichtigkeit, weil freudiger Trieb und Anregung da nicht fehlen. Hier muß ich alle Luſt rein aus mir ſaugen, und daß ſie dann ſelten erſcheint, iſt doch wohl natürlich. Der Aufenthalt in Pillnitz den ganzen Sommer hat Weib und Kind und auch mir recht wohl gethan. Das Letztere iſt wahrhaft zu verwundern, da ich allé Wochen (oft 8—9 Mal) in die Stadt fahren mußte, dabei meiſtens Abends nach dem Theater wieder nach Hauſe, ſo daß es wahrlich oft Strapatze war. Die den ganzen Sommer und noch jetzt fortdauernde Krankheit Schubert's zwang mich dazu. Darunter litt natürlich die arme Euryanthe am Meiſten. Jetzt kamen die Feierlichkeiten zur Vermählung des Prinzen Johann dazu, wo Morlacchi ſchnell erkrankte, ſo daß ich ein Hof-Conzert ohne Probe übernehmen mußte, und ſeine eigene Cantate, die er zu dieſer Feier componirt hatte. Schon früher hatten wir uns, Gottlob, verſtändigt, und der Eifer, mit welchem ich ihm hier meine Theilnahme bewies, ſcheint die Ruhe von dieſer Seite begründet und dadurch meine hieſige Exiſtenz unendlich verbeſſert zu haben. Der Himmel erhalte es dabei. Damit mir nun bei dieſer täglich 8—9 Stunden füllenden Arbeit nicht etwa gar Euryanthe einfiele, mußte ich auch 6 Muſikſtücke zu einem Feſtſpiele für Robert componiren. Dafür hat mir mein gnädigſter König einen ſchönen Brillantring geſchenkt, die Aufführung meiner Oper aber für dieſen Winter unmöglich

gemacht. — Im März kommen die Italiener wieder nach Wien, mit denen mag ich nicht caramboliren, ich habe alſo das Ganze bis zum Herbſt 1823 verſchoben. Unterdeſſen hat man mir auch angetragen, eine Oper für London zu ſchreiben. Du ſiehſt, daß es mir nicht an Gelegenheit fehlte, durch Vielſchreiberei dummes Zeug zu liefern; ich laſſe mich aber nicht irren und warte auf die gute Stunde. Von künftigem Sommer hoffe ich viel, in der ſchönen Natur, und ungeſtörten Ruhe, wenn's wahr iſt! —

„Der Dichter und Theater-Regiſſeur Treitſchke in Wien hat eine ſehr bedeutende Schmetterling-Sammlung. Er wünſcht mit dir in Tauſch, Kauf ꝛc. zu treten. Iſt es dir erwünſcht, ſo ſchicke mir, was du allenfalls an ihn ſchreiben willſt.

„Du kannſt denken, wie begierig ich auf die nächſten Briefe bin. Bis zum 20. kann dieſer nicht in Berlin ſeyn, da er erſt den 19. Abends abgeht.

„Meine Lina grüßt beſtens mit mir Victoire und die Kinder. Es iſt mir ſehr lieb, dein Urtheil über die Logier'ſche Methode zu hören, da man aus dem Hin- und Hergeſchrei doch nicht das Rechte heraus findet.

„Nun Gott zum Gruß, und genug für heute. Ich umarme dich dankbarſt gerührt mit vollem Herzen und bin wie

immer und immer

dein Weber."

Je deutlicher Lichtenſtein aus dieſem Briefe ſah, wie nahe Weber's Herzen ihr Vorhaben ging, um ſo eifriger drang er auf ſein Hinkommen und ſandte, zur Unterſtützung ſeiner Bitte, Brühl's obiges Schreiben mit.

Weber antwortete in wenigen, aber charakteriſtiſchen Zeilen, die wegen des darin ausgeſprochenen Zweifels an der Urſache des Freiſchütz-Erfolgs von Bedeutung ſind:

„Dresden am 26. December 1822.

„Du kannſt glauben, daß ich die größte Luſt hätte, die lieben Freunde ſo zu überraſchen, und mir einen gewiß unvergeßlichen Abend

zu bereiten. Es geht aber nicht. Morlacchi und Schubert ſind noch krank, ich habe daher auch wahrſcheinlichſt das Neujahrs-Conzert bei Hof, welches ich wenigſtens jetzt ſchon anordnen muß, und außerdem täglich zwei Mal ſolennen Kirchendienſt. Im Geiſt bin ich gewiß bei Euch, und punkt 10 Uhr werde ich hier mit meiner Lina des ganzen Freundeskreiſes Geſundheit trinken.

„Glaube es wohl, daß ſich Widerſacher finden. Iſt auch natürlich. Der Teufelsſpuk macht mich ſelbſt oft irre, und wenn nicht ehrenwerthe Männer mir mit Zufriedenheit die Hand drückten, ſo dächte ich ſelbſt, Mosje Samiel mache die Sache allein.

„Sehr freue ich mich auf deine Relation und was überhaupt paſſirt. Hoffentlich bekommſt du übermorgen dieſe Zeilen. Daher kannſt du den lieben Verſammelten noch den friſcheſten, innigſten Gruß bringen, ihres fernen, dankbaren Freundes.

„Gott erhalte dich und die Deinigen.

Ewig dein Weber."

Der mit dem Briefe vom 18. December an Lichtenſtein geſandte Gruß an die Berliner Freunde, welcher, wenn je etwas von Weber aus dem Herzen geſchrieben wurde, von ſeinen wahrſten Gefühlen erzählt, lautet aber:

„Wenn je der Wunſch zu billigen war, des Fortunatus Wunſchhütlein zu beſitzen, ſo konnte er gewiß Niemand weniger verargt werden, als mir Armen, Reichen, — wegen dem Grund ſeiner Verzweiflung Beneidenswerthen.

„Durch eine Reihe von Jahren habt Ihr, theure Verſammelte, mir ſo zahlloſe Beweiſe von inniger Theilnahme, liebender Nachſicht und treuer Freundſchaftswärme gegeben, habt den wohl oft wunderlichen Kauz ſo gerne gehätſchelt, ermuthigt, erhoben, und ihm die rauhe Bahn zu ebnen geſucht, daß er es wohl für eine ſeiner ſchönſten Freuden auf Erden halten dürfte, den Abend, den Ihr ſeinem Andenken weiht, durch des Wunſchhütleins Macht eine Stunde in Eurer Mitte hauſen zu dürfen, um in ſeiner treuen Umarmung Euch fühlen, in ſeinen Augen leſen laſſen zu können, wie über Alles wohlthuend ihm

dieſe Erneuerung ſo manchen unvergeßlichen Abends iſt, der einwirkend auf ſein ganzes Seyn war.

„Da es nun aber nichts hilft, daß ich ſinge: „wenn ich ein Vöglein wär'" — oder, „Samiel hilf" rufe, welches ich vollends für gar nichtig halte, ſo weiß ich doch, daß ich der Fortunatus — wenn auch ohne Wunſchhütlein — bin, denn man zeige mir noch einen Weber, der ſolche billige und ihn liebende Kaufherrn hat, als ich — die mit dem Herzen empfangen, was das Herz gegeben, und die ſomit auch aus dieſen wenigen Zeilen den innigen Dank, und die unwandelbare Treue für Sie herausfühlen werden, die kein Wort und kein Ton wieder zu ſagen im Stande ſind. Die nur das Leben bewährt, und auch nur mit ihm von mir ſcheiden werden.

„Und nun mein Lebewohl aus der Ferne, indem es mich unwiderſtehlich dazu drängt, Euch mit Matthiſon zuzurufen:

Fühlt Ihr beim ſeeligen Verlieren
In treuer Freundſchaft Zauberland,
Ein lindes, geiſtiges Berühren,
Wie Zephir's Kuß an Lipp' und Hand,
Und wankt der Kerze flackernd Licht,
Das iſt mein Geiſt, o zweifelt nicht.

Carl Maria von Weber."

Und ſo reichte, ſeine göttliche Abkunft bekundend, der Genius dem Genius, der Geiſt dem Geiſte, auf Toneswellen getragen, unbehindert durch Raum und Zeit, am 28. December 1822 die Bruderhand in der Gemeinde der Kunſt hinüber.

Vierundzwanzigster Abschnitt.

„Euryanthe“.

Je weiter die Arbeit an „Euryanthe“ fortschritt, um so mehr scheint Weber gefühlt zu haben, wie unzulänglich ihr poetischer Stoff für die Verlebendigung des Princips sei, nach dem das Werk geschaffen werden sollte, um so deutlicher wurde ihm die Schwere des Kampfes mit diesem Principe und den äußeren Momenten, die er bei seiner Arbeit nicht aus den Augen verlieren wollte. Princip des Werkes.

Dieß Princip aber war die nothwendige Folge seines ganzen künstlerischen Entwickelungsganges. Auf das Kind der Bühne, das zwischen Coulissen, Donnermaschinerien, Morgen- und Abendbeleuchtungen aufgewachsen war und als Knabe schon mit dem Kolophoniumblitze gespielt hatte, mußte neben der Musik, und mit ihr in fast gleich kräftiger Wechselwirkung, Wesen und Praxis der Bühnenwelt den bedeutsamsten Einfluß üben.

Er verlieh dem Grundsatze Ausdruck in Worten, indem er, fast zwei Jahre später (unterm 20. Dec. 1824), an den Akademischen Musikverein zu Breslau, der ihm die Absicht kund gegeben hatte, die Musik zu „Euryanthe“ im Concert aufzuführen, schrieb:

„ꝛc. Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hülfe beraubt. ꝛc.“

Wer Weber's Leben von Jugend an aufmerksam verfolgt hat, dem wird dieß Princip als nothwendiges Facit desselben, als Gipfelstein der Pyramide von dessen Gesammtaufbau, menschliche und künstlerische Bildung zusammengefaßt, entgegentreten.

Dem Eingebornen der Bühne, dem mit fast gleich kräftigem Genie für musikalische Produktion wie für die Schöpfung und Beherrschung der Mikrokosmen der Theaterwelt Begabten, mußte, mit

dem Reifen der Individualität, die Opernbühne in ihrer Gesammtheit immer mehr zu einem untrennbaren Ganzen zusammenschmelzen. Wie Niemand sich die Welt, in der er lebt, fortwährend aus Himmel, Erde, Wasser und Luft zusammengesetzt denkt, so zerlegte sich schließlich auch Weber's Welt, die Oper, nicht mehr in Musik, Poesie, Mimik und Malerei, sondern es war eben „die Oper", untheilbar Eins. Als Weber es daher unternahm, die „Euryanthe" für das musikalisch gebildetste Publikum der Welt zu schreiben, mit der offen kundgegebenen Tendenz, mit diesem Werke vom ganzen Umfange seines musikalischen Wissens und Könnens, zur Beschämung der Zweifler an ersterem, Zeugniß zu leisten und dabei auch an drastischer Wirksamkeit nicht hinter dem „Freischütz" zurückzubleiben (dessen ungeheure Erfolge ihn deshalb auch ängstigten), war es natürlich, daß er die Gesammtheit aller jener Kräfte und Talente in's Feld zu führen beschloß, die schon einzeln, oder zu wenigen gesellt, sich ihm bisher so wirksam erwiesen hatten. Die Oper sollte nicht allein ein musikalisches Meisterwerk sein, sondern das Ganze seiner poetischen Bildung, seines scenischen Taktes und seiner Bühnenpraxis, seines malerischen Geschmacks verlebendigen, eine Schöpfung neuer und das Gesammtgebiet der Oper erweiternder und auf eine höhere Stufe hebender Art werden.

Zur Erzielung der momentan zündenden Wirkung war aber nebenbei ein andauerndes Festheften des schaffenden Blicks auf die produktiven und receptiven Kräfte, die das Werk verkörpern und empfangen sollten, die Wiener Künstler und das Wiener Publikum, unvermeidlich.

Der „Freischütz" war, so zu sagen, naiver entstanden. Eine Pause von fünf Jahren lag zwischen dem Beginne der Arbeit an ihm und dem letzten, immerhin nur halb geglückten Bühnenwerke Weber's, von dem bis zum „Freischütz" ein gewaltiger, durch keine bedeutsame dramatische Composition vermittelter Sprung ist. Sein Talent hatte seine künstlerische Fortentwickelung in Arbeiten erhalten, die nicht auf demjenigen Pfade lagen, den ihm der Geist der Kunst als specifisch ihm zugehörige Bahn zum Ruhme angewiesen hatte, und die Schöpfung

des „Freiſchütz“ erſcheint daher als der glorreiche Durchbruch ſeines ureigentlichen Naturells in die ihm zugehörige Sphäre.

Nach Beginn der Arbeit an dieſer Oper geſtaltete ſich der, mit dem Leben im Laufe der Jahre zugeſtrömte Stoff, während weiterer vier der ereigniß-, liebe- und glückreichſten Jahre in Weber's Leben, faſt mühelos und gemüthlich, ohne Streben auf Verlebendigung einer Tendenz, ohne Trübung der ſchöpferiſchen Freiheit durch Blicke auf eine beſtimmte Kunſtgenoſſenſchaft und gegebenes Publikum, ohne die Beengungen und Beängſtigungen eines vorausgegangenen, ungeheuern Erfolgs, in der reinen Luft körperlichen Behagens, häuslichen Genügens, geiſtiger Geſundheit und unter dem Lichte vollkommener Freiheit der künſtleriſchen, mit den ſchaffenden Kräften in anmuthigem Gleichgewicht ſtehenden Geſtaltung.

Wenn man den „Freiſchütz“ daher die „Verkörperung des *Naturells*“ von Weber's Genius nennen kann, ſo darf man die „Euryanthe“ als die „Darlebung von deſſen geſammter *Bildung*“ bezeichnen.

Weber *lebte* den „Freiſchütz“ und er *arbeitete* die „Euryanthe“.

Im „Oberon“ hätte ſich vielleicht, wenn es ihm vergönnt geweſen wäre, ihn für Deutſchland umzuarbeiten, die Summa aus ſeiner geſammten, im Gleichgewicht ſtehenden, künſtleriſchen Weſenheit gezogen.

Der im „Freiſchütz“ noch freie und eine durchaus ſelbſtändige, im nationalen Fühlen und Bewußtſein wurzelnde Entwickelung verſprechende Grundcharakter von Weber's romantiſcher Natur, trat durch den Euryanthentext in Beziehung zur officiellen Literatur-Romantik der Zeit. Die genau nach der Chablone des Dramas aus der Schlegel'ſchen Schule disponirte Anlage dieſes Textes mit ihren obligaten Ingredienzien von unmotivirten Einwirkungen, unmöglichen Charakteren und abſurden Handlungen, bedingte es, daß der Componiſt dieſes Werks nicht länger blos dem Sinne nach Romantiker bliebe, ſondern auch das formale Glaubensbekenntniß der Wandler in „mondbeglänzter Zaubernacht“ bekannte. Er konnte das Ausfüllen einer Gedankenchablone nicht mehr vermeiden, daß er es aber mit ſo viel

Geiſt und Genius that, daß es das Typiſche der Geſtalten und Handlungen deckt und Helminen's Marionetten mit Fleiſch und Bein wandeln läßt, iſt ſein ausſchließliches, alle Banden der Schulform, kraft ſeines Könnens von Gottes Gnaden, zerſprengendes Verdienſt. Der mattherzige Typus des Helden des romantiſchen Gedichts, der an Arm und Liebe ſtark, von Kehle ſüß, von Herzen groß, trotz aller ſeiner Hirnloſigkeit doch zuletzt Geliebte und Ruhm erringt, hat in ſeinem Adolar etwas von der Gefühlsfriſche und leidenſchaftlichen Kraft, die Gottfried von Straßburg's jugendliche Helden umleuchtet, erhalten, ohne daß durch die vierte Scene im zweiten Akt und das dritte Finale der languiſſante Farbenton von ſeinem Charakter genommen werden könnte, der ihm urſprünglich von Helmine verliehen, von Weber, um des Contraſts zu Lyſiart willen, abſichtlich nicht ganz gedeckt, ſondern auf ſein Verlangen ſogar durch kleine Züge, wie z. B. die Umwandlung des kräftigen Namens: Gerhard, in das ſehr ſangbare, aber auch außerordentlich weiche „Adolar" geſteigert worden iſt. Euryanthen's von der Dichterin ſpecifiſch nach dem Bedürfniſſe ihrer abſurden dramatiſchen Entwickelung zugeſchnittene, pſychiſch räthſelhafte Perſönlichkeit, iſt vom Componiſten, der ſich außer Stande fühlte, die Incohärenzen dieſer Geſtaltung durch Conſequenz der muſikaliſchen Charakterentwicklung völlig zu verſöhnen, mit feinem Takt ausſchließlich auf Darlebung von Schönheit und Liebe „der Gedanken zu fern ſtehen", modellirt worden. Dieſe etwas blöde Engelhaftigkeit, die ſich ſelbſt das Wort im entſcheidenden Momente verſagt, und die, beſonders in der Scene, wo ſie für Adolar in den Tod gehen will, und der letzten Scene des zweiten Aktes, meiſt ganz von den Darſtellerinnen (z. B. auch von der Schröder-Devrient) vergriffen wird, die dort die Opferbereitſchaft des Lamms in heroiſche Entſchloſſenheit, hier die entſetzte Frage des ſchüchternen Mädchens in das kühne Rechenſchaftfordern des beleidigten Weibes umgeſtalten, iſt dafür geſchaffen, im Streit mit der gewaltigſten und originalſten Geſtalt der ganzen Oper, dem blitzenden böſen Principe der Eglantine, zu unterliegen. Von höchſter, durch die Beurtheiler der Oper nie genug gewürdigter Bedeutung, iſt die geniale Geſtaltungskraft, mit der Weber die muſikaliſche Erſcheinung

Eglantinen's als die des gefallenen Engels, den noch bei jeder Gelegenheit die Reminiscenz an ſeine ſonſtige Glorie um- und durchleuchtet, feſthält. Er trennt dadurch nicht allein das bedenkliche Zuſammenwirken zweier Verkörperungen „der Kraft, die ſtets das Böſe will und ſtets das Gute ſchafft", in eine männlich und eine weiblich charakteriſirte, ſondern er ſcheidet ſie auch, mit einer Meiſterſchaft ohne Gleichen, durch ſeine Töne in ein gottbewußtes Böſes, das, unter fortwährendem Erinnern an das verlorne Paradies, über Verbrechen zur Liebe ſchreiten will und das brutale, grimmige Uebelwollen, das im Zorn über mißrathene Pläne, zurückgewieſene Begierden und verletzte Eigenliebe, die Welt zuſammenſtürzen machen möchte. Wie fein, edel und dramatiſch ſind die himmliſchen Reminiscenzen im Geiſte Eglantinen's durch das muſikaliſche Fortſpinnen ihrer Träume nach den Worten: „Oh, der Gedanke löſt mich auf in Wonne ꝛc.", ihrem jubelvollen Aufſchrei: „Du liebſt mich? Alles ſei vergeſſen ꝛc." zur Erſcheinung gebracht. Solche Züge gelingen nur gottbegnadeten Meiſtern! Dieſen allein auch iſt es vergönnt, einem Menſchenbilde einen ſo gleichförmig und unwandelbar alle Züge, die es zuſammenſetzen, mit demſelben Tone durchſchimmernden Hintergrund zu geben, wie der, auf dem Eglantinen's und Lyſiart's kraftvolle Geſtalten gemalt ſind. Im Weſen des letzteren iſt, von ſeinem erſten rohen Zweifel am Werth der Frauen an, bis zum Erdolchen der Eglantine, mehr von dem gewaltſam zufahrenden, knotendurchhauenden, thöricht wagehalſigen, ſinnlich rüden Weſen des Ritters, wie er wirklich war, als in den Helden Wieland's, Schlegel's, Brentano's, Löben's und wie ſie ſonſt heißen mögen, mit ihren Galanteriedegen, Goldblechrüſtungen, Prahlereien und Zuckerbrei-Geſchwätz allen zuſammen.

Großartiger ſind nie die Gewitter in den Menſchenſeelen geſchildert worden, als im Duett zwiſchen Lyſiart und Eglantine, das an Majeſtät und die Grenzen des Schönen nie überſchreitender Macht zu dem Höchſten gehört, was die muſikaliſche Bühnenwelt zu zeigen hat.

Das verneinende Princip im dramatiſchen Werke, das Weber im Caspar und Samiel mit aller derben Gemüthlichkeit des deutſchen volksthümlichen Teufels objectiv und mit behaglichem Gruſeln ſkizzirt

hatte, empfängt in Lysiart und Eglantine eine menschliche Realität, die ihn im heiligen Zorne der eigenen Gestaltung gegenüber treten und ihn das Böse in seiner satanischsten Majestät in Contouren zeichnen läßt, die an Größe der Form und Originalität der Darstellungsmittel weit über all' seinen andern Verkörperungen stehen und im ganzen Bereiche der Bühnenwelt hierin vielleicht nur in Shakespeare's „Richard III." und dem „Faust" übertroffen sind.

Sorgsam hat Weber von diesen vier Menschwerdungen der schüchternen Mägdlichkeit, des chevaleresken, troubadourhaften Jugendglanzes, des gefallenen Engels und des brutalen, männlich Bösen, um ihre Erscheinungen in voller Plastik zur Geltung zu bringen, fast alles menschliche Nebenwerk, z. B. bis zur stiefmütterlichen Abfertigung des Königs, fern gehalten und gesellt ihren einfachen Gruppirungen mit fast antiker Schlichtheit nur die Stimme der Welt, den Chor. Was diesen in der Euryanthe beschäftigt, gehört einer ganz andern Sphäre an, als im „Freischütz", wo die herrlichen Chöre nur frisches, sinnliches Freuen, liebliches Mitfühlen mit zwei Liebenden und kindliches Gottvertrauen austönen.

Der Chor in der „Euryanthe" schildert im Anmahnen an den Sinn des klassischen Chors und im großen Style, den Segenszustand eines Landes nach Rückkehr des Friedens, oder er rügt unsittlich thörichtes Beginnen, oder sitzt über Untreue zu Gericht, oder jauchzt die Liebe eines Volks dem theuern Herrn zu. Selbst der Jagdchor in der „Euryanthe" hat, mit meisterhaftem Festhalten der erhabneren Lebenssphäre dieses Werks, in Melodie, harmonischer Behandlung und Instrumentation, einen romantisch vornehmeren Localton erhalten, als der des „Freischütz".

Ganz in demselben Sinne und mit bewundernswerther Selbstverläugnung ist Weber bei Schöpfung der Ouverture zur „Euryanthe", seines weitaus bedeutendsten, symphonischen Werkes, von seinem Principe des Anknüpfens an die Motive der Oper mehr als sonst abgewichen und hat, unter strengem Festhalten des Gesammtcharakters des Werkes und auf denselben mit Pracht, Höhe und Schönheit vor-

bereitend, das große Bild mit einer freien Phantasie eingeleitet, in der sein Genius keinen seiner Vorzüge, keine seiner Kräfte ohne Mitwirkung gelassen hat.

Nur ganz im Allgemeinen orientirt der chevaleresk kräftige Eingang über die historisch-romantische Localität, der Adagiosatz läßt in seinen gedämpften und so unverkennbar die Geisterſphäre herbeizaubernden Violinentönen das Einwirken überirdischer Gewalten auf jene ritterliche Welt ahnen. Das darauf folgende Allegro mit seinem imitatorisch behandelten und mit freien Zwischensätzen voll mächtigem Ausdrucks durchwebten Thema schürzt den dramatischen Knoten im Tonbilde, den endlich die mit dem Motiv aus Adolar's zweiter Arie: „Oh Seligkeit, dich faß' ich kaum", siegend erscheinende Liebe im fortreißenden Schlusse glorreich löst. Die Ouverture spiegelt mehr das psychische Leben als den dramatischen Gang der Oper.

So unmotivirt das Eintreten der Geisterwelt in die Handlung der Oper, so nutzlos es für die dramatische Entwickelung erscheint, so mochte doch Weber um keinen Preis und trotz der Gegenvorstellungen fast aller zu Rathe Gezogenen, davon lassen.

Ihm, als Echtesten aller Romantiker, war eben das Geisterreich keine Spielerei, die eine sentimentale Wallung schafft, eine ironische Laune bannt, wie bei den romantischen Poeten, sondern seine Kunstwelt bevölkerte sich ganz von selbst und nothwendig mit Elfen, Gnomen, Geistern und Elementenwesen, wie sich dem Griechen die Natur mit Gottheiten füllte. Die Lebenskraft der Welt nahm für seine Künstlerseele diese Form an, und so lange er sich mit ihr beschäftigte, existirte sie für ihn wirklich. Ueberdieß fühlte er auch sehr wohl, wie weit der Musiker dem Dichter durch sein Schöpfungsmaterial im künstlerischen Darstellen der Geisterwelt überlegen sei. Auch die genialste Combination an Begriffe geknüpfter Worte ist nicht im Stande, den Schauer der Posaunentöne im „Don Juan", den ätherischen Zug der Geigenklänge in der „Euryanthe", den geisterhaften Hauch tiefer Flötentöne, oder das Drohen der Baßnoten der Clarinette, auch nur entfernt nachzuahmen, und im Benutzen dieser Mittel kam Weber seine Gabe, die

Klangfarben auf's Wunderbarſte zu miſchen, ſo gut zu ſtatten, daß er die Hülfe dieſer Kraft ſeines Talents, am Wenigſten bei dieſer Oper, vermiſſen mochte, wo es ihm eben darauf ankam, in Allem ſein Beſtes und Wirkungsreichſtes zu geben.

So iſt es ihm in der That gelungen, in der „Euryanthe“ ein Werk zu ſchaffen, das man nicht allein als den Climax der romantiſchen Muſikperiode, ſondern als die Blüthe der ganzen romantiſchen Kunſtrichtung bezeichnen kann, indem es, wenigſtens in muſikaliſcher Beziehung, die Tugenden dieſer Richtung in höchſter Entwickelung und die Mängel derſelben nur in ſo weit beſitzt, als dieſe jeder dramatiſchen Verlebendigung einer romantiſchen Idee und Fabel faſt nothwendig immanent ſein müſſen.

Es iſt das Schickſal aller drei Hauptwerke Weber's geweſen, daß ſie ſämmtlich zur Zeit hitziger, künſtleriſcher Parteiſtreitigkeiten entſtanden, und, jedes in ſeiner Art, den Scheitelpunkt einer ganzen Kunſtrichtung bilden. Sie haben deshalb mehr revolutionirend als reformirend gewirkt. Die Kunſt iſt nach ihnen nicht, wie auf die Werke Gluck's, Bach's und Haydn's, bergauf gegangen, aber jedes hat ſeine Apoſtel gehabt, welche das Beſtreben der Jünger jedes der andern Werke auf das Beſtimmteſte negirten.

So wurzeln Marſchner, Kreuzer, zum Theil Lindpaintner, im „Freiſchütz“, die populäre Seite von Mendelſohn's dramatiſcher Muſe im „Oberon“, und auf den Pfaden der „Euryanthe“ gingen die grundverſchiedenen Meyerbeer und Wagner, letzterer als Begründer des dramatiſchen Theils jener Kunſtrichtung, die, mit dem wunderlichen Namen der „Zukunftsmuſik“ getauft, das Evangelium, welches ihre Miſſionare oft ſo hitzig predigen, in den Worten vorausverkündet findet, die Weber im Jahre 1824 an den Breslauer akademiſchen Muſikverein in Bezug auf die Principien ſchrieb, welche ihn bei Schaffung der „Euryanthe“ geleitet hatten und die wir oben gegeben haben.

Weber's Arbeitsform.

Auf einſamen Spaziergängen in Hoſterwitz, und ſpäter im Jahr in Dresden, konnte man Weber auf der Terraſſe oder im Großen Garten, zu Stunden, wo dieſe freundlichen Promenaden von der eleganten Welt Dresdens nicht beſucht waren, begegnen, wie er oft

kleine, beſchriebene Blätter aus der Taſche zog, ſtillſtehend las und dann, wie im leiſen Selbſtgeſpräche, weiter ſchritt. Er lernte den, von ihm ſelbſt abgeſchriebenen Text der „Euryanthe“ auswendig, bis zur höchſten Geläufigkeit, bis er ſeinem Geiſte innewohnte, wie ein eigenes Produkt, als habe er die Worte ſelbſt erfunden.

Nach dem Wenigen, was er in vertrauten Stunden ſeinem Schüler Benedikt über den dabei ſtattfindenden Prozeß der Entwickelung ſeiner Schöpfung aus den Anregungen, die ihm der Text gewährte, mittheilte und worüber wir dieſem trefflichen Künſtler werthvollſte Notizen, aus damals auf friſcher That niedergeſchriebenen Aufzeichnungen, verdanken, ſchwieg ſein Genius ſehr oft bei einer ganzen Reihe von Recapitulationen des Textes, und dann blitzte wieder plötzlich die Idee zu einer ganzen Nummer, wie aus der Nacht, empor und baute ſich, ohne den Meiſter wieder zu verlaſſen, unabläſſig tagelang in ihm gährend und kryſtalliſirend, in ſeiner ganzen vollendeten Form vor ihm auf. Dann erſt fixirte er ſie auf dem Papiere.

Hier findet es ſeine Erklärung, daß Weber faſt immer in der Oper weitauseinander liegende Nummern, ganz außerhalb der Reihenfolge derſelben, bearbeitete.

Das erſte Niederſchreiben von Ideen pflegte er früh Morgens nach einem höchſt frugalen Frühſtücke, an ſeinem Pulte ſtehend, zu beſorgen, während er der Arbeit des Inſtrumentirens und Ergänzens der verbindenden Elemente die Abendſtunden widmete. Meiſt ſkizzirte er bei der erſten Niederſchrift nur die Singſtimmen vollſtändig, — zuweilen ohne Baß — und deutete nur hie und da eine Harmoniefolge, oder den Eintritt von Blasinſtrumenten, oft in der fragmentariſchſten Form, an, ja zuweilen gab er ſelbſt, nur durch ihm bekannte Zeichen, die wunderbaren, für ihn ſo charakteriſtiſchen Orcheſtereffekte an.

Ungeachtet dieſe Skizzen ſo unvollſtändig waren, daß ſelbſt der erfahrene Meyerbeer und der ſo ſehr in ſeinen geiſtigen Formen denkende Marſchner es für unmöglich erklärten, eine nach ſeiner Weiſe faſt fertig gedachte und in dieſer Weiſe fixirte Oper, „Die drei Pintos“, nach denſelben zu ergänzen, obgleich beide große Talente das Meiſte aus der Oper von ihm ſelbſt hatten vortragen hören, ſo ſpielte

er doch oft Carolinen, ſeinem Freunde Roth, Benedikt oder ihn beſuchenden befreundeten Meiſtern aus den Werken, die er in Arbeit und ſo ſkizzirt hatte, große Abſchnitte vor, die genau die Form beſaßen, in der ſie ſpäter erſchienen. Ein einmal gereiftes Muſikſtück ſtereotypirte ſich in ſeinem Geiſte gleichſam in unvertilgbaren Zügen, ſo daß die Inſtrumentation, ſo zu ſagen, zur Kopiſtenarbeit für ihn wurde, und aus dieſen ſo überaus unvollkommenen Skizzen, ohne irgendwelche Zwiſchenarbeit, die fehlerloſen Partituren, von den Flötenſtimmen bis zum Baß vollſtändig, mit allen Zeichen, Pauſen, Pianos, Fortes, wie in Kupfer geſtochen, ſauber geſchrieben, entſtehen und perlig aus ſeiner Feder hervorrollen konnten.

Aus dieſer Form der geiſtigen Funktion bei der Compoſition erklärt ſich auch die enorme Quantität von Arbeit, die er zeitweilig zu bewältigen im Stande war.

So iſt, wie wir weiter unten ausführlicher ſehen werden, der ganze, vollſtändige, erſte Akt der „Euryanthe“ in 12 Tagen, während deren Weber noch dazu von Hoſterwitz aus ſeinen ganzen Dienſt in Dresden beſorgte, der zweite in 13, der dritte in 15 Tagen inſtrumentirt. Tage, wo er 12 und 13, ja 14 Seiten dieſer reichen Partitur bearbeitete, finden ſich nicht ſelten in ſeinen Tagesnotizen verzeichnet. Die geſammte Ausführung der ganzen Oper nach den Skizzen hat nicht mehr als 60 Arbeitstage in Anſpruch genommen.

Es involvirte dieſe, innerem „Fertighaben“ der Arbeiten emanirende Rapidität und Sicherheit der Produktion, indeß durchaus kein ſtarres Abſchließen derſelben mit der Niederſchrift der letzten Note. Im Gegentheil opferte er nicht ſelten die Mühen vieler Tage, ſpäter, beſonders nach erſten Aufführungen, oder bei den Proben gewonnenen beſſeren Ueberzeugungen. So genügte ihm z. B. das ganze letzte Allegro in dem zweiten Finale der „Euryanthe“: „Du gleißend Bild, du biſt enthüllt“, erſt in der dritten Bearbeitung, und in die Ouverture wurde nach den erſten Proben in Wien das myſtiſche Motiv von Emma's Erſcheinen eingewoben, während der erſte Entwurf nur ein feuriges Allegro in einem Tempo, in der Art der Ouverture zum „Beherrſcher der Geiſter“, war. Er ließ ſich dann die Mühe nicht verdrießen,

den entsprechenden Theil seiner Partitur so sauber umzuschreiben, daß deren Zierlichkeit kein Abbruch geschah.

In den ersten Wochen des Jahres 1823, mit der seit dem October 1822 in den Hintergrund gedrängten Arbeit an „Euryanthe“ in neuer Lebendigkeit beschäftigt, legte sich Weber alle Mängel des Textes mit frischer Objectivität vor Augen. Der Entwickelung des dritten Aktes gegenüber, fand er sich rathloser denn jemals. Er conferirte mit Tieck und Carl Förster darüber. Berathungen mit Tieck und Förster über den Euryanthentext.

Eine neue Form der Einführung der Hörer in medias res kam durch Weber selbst in Frage. Bei der Ouverture sollte sich die Bühne öffnen und als lebendes Bild die Geschichten zeigen, auf die sich die unverständliche Entwickelung bezieht. Davon, als einem zu gewaltsamen Mittel, ward abgerathen.

Tieck drang auf Wiederherstellung der alten Fabel in ihrer ganzen Naivetät und wies auf Vorgänge dramatischer Meisterwerke hin, wo die Verwickelung auf noch gewagteren Pointen beruht und die doch ohne Anstoß die Bühne überschritten haben. So Shakespeare's „Cymbelin“, Rojas' „Garcia del Castañar“ ꝛc. Alle Mitwirkung bei Umgestaltung des Opus lehnte er aber ab. Er gerieth auch mit Weber über dessen, bei Produktion dieser Oper verfolgtes Princip der gleichberechtigten Zusammenwirkung der Künste, dasselbe peremtorisch negirend, in so lebhafte Differenz, daß das Gespräch darüber für immer abgebrochen werden mußte.

Förster schreibt in seinem Tagebuche:

„2. Febr. 1823.

„Des Nachmittags brachte Freund Weber die Oper Euryanthe von der Chezy, mit deren Composition er beschäftigt ist. Er bat mich, den dritten Akt, und vor Allem den Schluß zu verändern. Er las mir das Ganze in seiner jetzigen Gestalt (die arme Chezy hat den Text neunmal verändert) vor. Die ersten Akte sind vortrefflich, voll schöner Stellen, kräftiger Lieder, und vieler Charakteristik. Der letzte Akt bedarf jedoch der Nachhülfe und Weber hat Manches selbst mit geschickter Hand anders geordnet und verbessert. Es war ein großer

Genuß, ihn nach der Leſung ſo einſichtsvoll über das Stück ſprechen zu hören und über die Arbeit des Componiſten, die Weiſe, wie er dabei verfährt. ꝛc."

Indeß wies auch Förſter, der auch nicht der Mann zu ſachgemäßer Geſtaltung eines dramatiſchen Werks war, die undankbare Arbeit von der Hand, und die Angelegenheit des dritten Aktes der „Euryanthe" wurde durch die Conferenzen nicht viel gefördert. Es iſt das Schickſal dieſer Oper geweſen, daß an ihr, bis zur Stunde vor der Aufführung, umgeſtaltet und geändert worden iſt.

Cantate zum Geburtsfeſte der Prinzeſſin Thereſe von Sachſen.

Ein mitten in dieſen Erwägungen an ihn gelangender Wunſch des von ihm ſo hoch gehaltenen Prinzen Friedrich berührte ihn faſt peinlich, weil er gewaltſam ſeine Ideen von den Kreiſen ablenkte, in denen ſie eben mit ganzer Intenſität thätig waren. Der Wunſch des Prinzen ging dahin, daß ſeiner Tante, des Prinzen Anton Gemahlin Thereſe, Geburtsfeſt mit einer kleinen Cantate, der ähnlich, mit der Weber die Herzogin von Zweibrücken, Maria Amalie, am 26. Sept. 1822 überraſcht hatte, gefeiert werden möchte. Er kam dieſem Wunſche mit Mühe nach, indem er am 7., 8. und 9. Januar ein ſolches zierliches Werk, nach einem Text von Theodor Hell, mit dem Anfange: „Sagt, wo nehm ich Blumen her?", ſkizzirte. Das Gedicht iſt im Genre lieblicher Blumendeutung gehalten und durch die Compoſition für drei Soloſtimmen, Sopran, Tenor und Baß, mit Clavierbegleitung, nicht in einzelne Nummern getheilt, ſondern beſteht als ſolche aus einem durch ein Recitativ eingeleiteten Sopran-Soloſatze in zwei Theilen und einem Terzett von beſonders ſangbarem, anmuthigen Melodienfluß. Die Clavierbegleitung iſt wahrſcheinlich, im Drange der Geſchäfte, von Weber nie ganz niedergeſchrieben, ſondern bei der Aufführung aus dem Kopfe geſpielt worden. Sie iſt im Manuſcript nur flüchtig hie und da angedeutet. Aus der hübſchen Arbeit, die jedoch an Werth unter den andern Werken Weber's dieſer Tendenz ſteht, iſt für andere Compoſitionen Nichts benutzt worden.

Weber werden in Berlin 100 Thlr. nachträgliches Honorar bei der funfzigſten Vorſtellung des „Freiſchütz" geboten.

Am Tage der Vollendung dieſer kleinen Compoſition erhielt er einen Brief vom Grafen Brühl in Berlin, der, von einer Sendung

Darstellungen der Berliner Freischützkostüme begleitet, neben den erfreuendsten Kundgebungen von Anerkennung und Freundschaft, schließlich, nach Darstellung der künstlerischen und pekuniären Erfolge des „Freischütz" bis zu seiner funfzigsten Vorstellung und der am Abend dieser veranstalteten, kleinen Festlichkeit im Kreise der Freunde Weber's, folgenden Passus enthielt:

„ɔc. Um indeß diese Gelegenheit nicht vorüber gehen zu lassen, Ihnen stets meine thätige Freundschaft und Anerkennung an den Tag zu legen, ersuche ich Sie, mir sogleich eine Quittung über „Hundert Thaler" als nachträgliches Honorar für den „Freischütz" bei der 50. Aufführung desselben, übersenden zu wollen."

Diese Taktlosigkeit veranlaßte Weber, in einem Briefe an Lichtenstein vom 14. Jan. zu dem zornigen Ausrufe: „Sollte man es nicht verschwören, in Deutschland Opern zu schreiben!" und zu nachstehender, eben so fein gedachter als geistreich verfaßter Epistel an den Grafen Brühl selbst, die wir, als ungemein charakteristisch für Weber's subtiles Schicklichkeitsgefühl und seine Antipathie gegen alles Unzulängliche und Knausernde, hier folgen lassen.

„Hochgeehrtester Herr Graf!

„Allerdings hat mir Herr Pr. Lichtenstein die Beweise der mich innig erfreuenden und rührenden Theilnahme meiner Freunde erzählt, und dabei ausdrücklich gerühmt, mit welcher Vorsorge und Güte Sie, mein innigverehrter Herr Graf, Sich dabei in jeder Weise gezeigt, und das Ganze durch Ihre Gegenwart geschmückt haben. Empfangen Sie dafür, und für die zierliche Weihnachtsgabe der Kostüme, meinen herzlichsten, besten Dank. Werden Sie nun aber nicht zürnen und mich wohl gar dünkelhaft schelten, wenn ich Sie bitte, die Summe von 100 Thlr. ablehnen zu dürfen? Ich bin es seit Jahren so gewöhnt geworden, in Ihnen mehr den ächten Freund der Kunst, alles Guten und Schönen, und den Meinigen — als wie den Vorsteher einer Königl. Anstalt — zu sehen, daß ich nothwendig aus dem Herzen zu Ersterem sprechen muß. Er möge mich bei dem letzteren vertreten.

Offenherzig bekenne ich daher, daß mich dieſes Anerbieten tief geſchmerzt hat. Bei der Oeffentlichkeit, die leider jetzt in der Welt Allem Begleiter iſt, kann es nicht fehlen, daß auch dieß bekannt würde. Denken Sie Sich einen Artikel folgenden Inhaltes. — Die in 18 Monaten ſtattgefundene 50malige Wiederholung des Freiſchütz, wurde von unſerer geehrten General-Intendanz öffentlich bezeichnet. Dieſer in den Annalen des Theaters ſo ſeltene Fall verdient auch eine beſondere Auszeichnung, zumal, da dem Vernehmen nach dieſe 50 vollen Häuſer der Kaſſe einen Ertrag von 30,000 Thlr. gebracht haben ſollen. Man hat daher dem Componiſten ein Geſchenk von 100 Thlr. angewieſen. — —

„Dieß iſt alſo der Lohn — würde man ſagen — die Auszeichnung, die ein deutſcher Komponiſt, der Kapellmeiſter eines benachbarten Königshauſes — in Verhältniſſen lebend, die ihn über Geldſorgen erheben — von der 1ſten deutſchen Königl. Kunſt-Anſtalt, von dem das vaterländiſche Talent ſo warm beſchützenden Direktor derſelben, erlangen kann, wenn er einen bisher unerhörten Erfolg ſo erreicht hat. — — Ich, der ich Eurer Hochgeboren Geſinnungen für mich perſönlich kenne, weiß wohl, daß dieß nicht Ihnen zuzuſchreiben iſt; daß Sie, trotz aller Macht und Anſehens, ſich auch Verhältniſſen beugen müſſen, und nach Ihrem Willen, Ihrer Einſicht, mich gewiß ebenſo in Verlegenheit geſetzt haben würden durch das Uebermaaß Ihrer Güte, als es jetzt Gegentheils geſchieht durch das, zu dem Sie Sich veranlaßt fanden. Aber was ſoll ich den täglich mich mündlich und ſchriftlich beſtürmenden Anfragen, das Freiſchütz-Jubiläum betreffend, entgegenſtellen? —

„Das freundliche Wort von Ihnen, das Bewußtſein Ihrer Liebe für mich, war mir genug. Wenn nichts Andres geſchah, lag es gewiß nicht an Ihrem Willen; und dabei wollen wir es auch laſſen, ſo will ich es betrachten, ſo will ich Jedem antworten. Ich bin nun einmal ein Deutſcher, was iſt da zu erwarten. Möchten Sie doch, mein verehrteſter Herr und Freund, in meiner Seele leſen

können, und die todten kalten Buchstaben nicht mißverstehen. Stets wird Dank und Liebe für Sie in mir leben. ꝛc.

„Dresden, den 13. Januar 1823."

Dieser Brief blieb ohne Antwort und die Angelegenheit auf sich beruhen.

Nach seiner Reise nach Wien, im Jahre 1822, hatte Weber darauf hingewiesen, daß die Gewinnung des im raschen Aufblühen begriffenen Talents der jugendlichen Wilhelmine Schröder, für das Dresdener Theater, dem es an einer wirklichen dramatischen Sängerin durchaus gebrach und das überdieß die, als solche geltende Willmann, demnächst verlassen sollte, ein sehr bedeutender Gewinnst sein müsse, ohne indeß mit diesen Bestrebungen bei der General-Direktion offenes Ohr zu finden. Erst nach dem Gastspiele der lieblichen, genialen Künstlerin, im Juli 1822, zu dem Weber indirekt die Veranlassung gegeben hatte, und nachdem die Stelle der nach Kassel abgehenden Willmann wirklich erledigt worden war, geschahen in dieser Richtung gehende und schnell zum Ziele, dem Engagement der Wilhelmine Schröder, führende Schritte. Mit Schluß des ersten Quartals 1823 sollte ihre Thätigkeit bei der Dresdener Bühne beginnen, und Weber sah sich dadurch, zu seiner großen Freude, nun in den Stand gesetzt, das große dramatische Werk seines olympischen Kunstgenossen, Beethoven, den „Fidelio", in Scene gehen zu lassen.

Weber's Verkehr mit Beethoven über „Fidelio".

Es hätte ihm nicht die Ehrfurcht vor dem Großen in der Kunst, vor den Intentionen schöpferischer Geister innewohnen können, die ihn so sehr, zum Ruhme der harmonischen Entwickelung seiner künstlerischen und menschlichen Individualität, vor vielen seiner Kunstgenossen auszeichnete, wenn er bei diesem Werke, das er zu den „besten, die Menschen geschaffen haben", rechnete, nicht mit allem Fleiße Sorge getragen hätte, sich von Allem und Jedem genau zu unterrichten, was der zum Glück noch lebende, große Schöpfer desselben, in Bezug auf die scenische Darstellung seiner Oper, etwa wünschen konnte.

Er setzte sich deshalb mit Beethoven in Correspondenz, und seine Tagesnotizen weisen nach, daß er in Betreff des „Fidelio" am

28. Jan., 18. Febr., 7. April und 5. Juni an Beethoven ſchrieb und von ihm am 16. Febr., 10. April und 9. Juni Briefe empfing. Zum großen Verluſte für die Kunſt iſt dieſe Correſpondenz zwiſchen zwei Meiſtern erſten Ranges über ein Werk höchſter Bedeutung, bei der ſorgloſen Behandlung des ſchriftlichen Nachlaſſes Weber's durch die Curatoren der Familie, ſpurlos verſchwunden. Nur ein Bruchſtück, der Anfang des erſten Briefs von Weber an Beethoven (vom 28. Jan.) iſt im Concepte vorhanden geblieben. Dieſe wenigen Zeilen ſind aber genug, einen der edelſten Züge von Weber's Herzen, die kindliche, neidloſe Bewunderung des Großen und ſeine hohe Verehrung vor dem Genius des größten deutſchen Componiſten in liebenswürdigſter Weiſe zu verkünden.

Er ſchreibt:

„Die Aufführung dieſes mächtig für deutſche Größe und Tiefe des Gefühls zeugenden Werkes unter meiner Direktion in Prag hat mir die eben ſo begeiſternde als belehrende Vertrautheit mit ſeiner innern Weſenheit erſchloſſen, durch die ich hoffen darf, es auch hier mit allen Hülfsmitteln möglichſt verſehen, dem Publikum in ſeiner vollen Wirkſamkeit vorführen zu können. Jede Vorſtellung wird ein Feſttag ſein, an dem es mir erlaubt iſt, Ihrem erhabenen Geiſte die Huldigung darzubringen, die im Innerſten meines Herzens für Sie lebt und wo Verehrung und Liebe ſich den Vorrang ſtreitig machen."

Der große Meiſter, nicht unempfindlich für ihm entgegengebrachte ſo echte Bewunderung, ſcheint Weber in ſo freundlicher Weiſe, als es ihm thunlich war, geantwortet zu haben, denn es entſpannen ſich aus dieſer Correſpondenz zwiſchen den beiden Unſterblichen ſo freundſchaftliche Beziehungen, daß der rauhe und jeder Heuchelei unfähige Altmeiſter in einem Briefe an Könneritz vom 17. Juli 1823, mit dem er ihm die Quittung über das für „Fidelio" empfangene Honorar von 40 Duk. ſendet, ſich der Worte bedienen durfte: „ꝛc. nach der Schilderung meines lieben Freundes Maria Weber's ꝛc."

Wie wir weiter unten ſehen werden, erhielt dieß freundliche Verhältniß noch mehr Weihe und Feſtigung durch das perſönliche Bekannt-

werden der beiden Tonkünstler. Alles was Schindler und Andere über Antipathien, ja Differenzen zwischen Beethoven und Weber erzählt haben, sind hiernach zu berichtigende, böswillig oder unwissend erfundene Fabeln.

„Fidelio" in Dresden von Weber aufgeführt 29. April 1823.

Weber erhielt die Partitur des „Fidelio" von Beethoven selbst am 10. April und brachte die Oper am 29., mit Wilhelmine Schröder in der Titelrolle, nach vierzehn, mit ganz besonderer Sorgfalt geleiteten Proben, zur Aufführung. Die junge Sängerin übertraf die von der Tochter der Schröder gehegten Erwartungen. Obgleich sie damals weit davon entfernt war, das großartige, so rein künstlerisch abgerundete Bild des heroischen Weibes zu geben, das wir alle an ihr bewundert haben, so trug sie doch wesentlich zum mächtigen Succeß der Oper bei, der indeß vielleicht ein noch ostensiblerer gewesen wäre, wenn nicht ein komisch-ärgerlicher Zwischenfall mit einem auf die Bühne gerathenen Hunde, dessen possierliche Capriolen gerade im Moment der pathetischsten Verwickelung die Heiterkeit des Publikums erregte, die Illusion getrübt hätte.

„Abu Hassan" aufgeführt 10. März 1823.

Arie in „Abu Hassan" (F moll): „Hier liegt, welch martervolles Loos".

Der großen und anspannenden Thätigkeit bei der Verlebendigung dieses gewaltigen Tonwerks, ließ Weber die freundliche und behagliche, der Beschäftigung mit einem seiner ältesten dramatischen Werke, dem Einstudiren des „Abu Hassan", parallel laufen. Die für die Darstellung der Fatime in allen Nüancen so vortrefflich geeignete, liebliche Persönlichkeit der Frau Haase, veranlaßte ihn, die drollige Parthie des pfiffigen Türkenmädchens durch Hinzucomposition einer kleinen Arie: „Hier liegt, welch martervolles Loos ꝛc." (F moll, als Nr. 16 der Oper nachträglich gedruckt), zu verstärken. Er fand seine Voraussetzung von der Wirksamkeit dieser Einlage bestätigt, indem diese graziöse und melodische Ariette gerade es war, die bei der Aufführung der kleinen Oper, am 10. März, den ungetheiltesten Beifall erhielt. Schon die charakteristische, drastisch-osmanischer Anklänge volle Ouverture, erregte die lebhafteste Aufmerksamkeit des Publikums; das komische Duett zwischen Fatime und dem, lebenslustig und gewandt von Unzelmann dargestellten Hassan, das Terzett beider mit dem Wucherer, wurde durch die beifälligsten Kundgebungen ausgezeichnet. Der

dramatisch-musikalische Schwank konnte aber auch kaum eine trefflichere Darstellung finden, da der Omar wie für die Individualität Keller's geschrieben erschien und Frau Hartwig und der eminente Charakterdarsteller Pauli, die Weber zu Liebe die Nebenrollen der Amme und des Oberkämmerers übernommen hatten, köstliche Karrikaturen lieferten. Erstere kugelrund, beflissen kupplerisch, letzterer strohhalmdünn, hündisch devot, beide in ihren Leistungen die Charaktere weit über das ihnen Gegebene erhebend.

Concert Julius Benedikt's.

Es war seiner Zeit Weber's redlicher Vorsorge für seinen werthen Schüler Benedikt gelungen, zu bewirken, daß dessen Mitwirkung bei dem Neujahrsconcerte am Hofe befohlen wurde. Dem jungen, ausgezeichneten Clavierspieler war die Aufmerksamkeit der hohen Gesellschaft so schmeichelhaft kund gegeben worden, daß es den, bis zur Schüchternheit Bescheidenen, ermuthigte, gegen Ende der Saison, am 4. April, ein eigenes öffentliches Concert zu geben, dessen Erfolg ein durchaus befriedigender war. Weber schreibt kurze Zeit darauf (11. April) an Benedikt's Vater:

„Von ganz unvorhergesehenen Dienstgeschäften überrascht, kann ich nicht dazu kommen, Ihnen so ausführlich, als ich wohl wünschte, über unsern Julius zu sprechen. Ich muß mich daher beschränken, Ihnen blos ein Paar Worte über den Erfolg seines Concerts mitzutheilen. Er hat sich die vollkommene Zufriedenheit und lauten Beifall des Publikums erworben und eine sehr günstige Meinung von seinen Fähigkeiten hier begründet. Sein letztes Rondo ist recht brav geschrieben und ich habe es mit Vergnügen anerkannt gesehen. Wenn er auch, als Klavierspieler in den ersten Grundzügen vernachlässigt, schwerlich je ganz das leisten wird, was ich von einem solchen verlange, so hat er doch bedeutende Fortschritte auch in diesem Fache gemacht, und Sie würden große Freude an diesem Concerte gehabt haben. Es gereicht mir zum großen Vergnügen, Ihnen dieses mittheilen zu können, da es Niemand mit seinen Leistungen so streng nimmt als ich, aber auch schwerlich Jemand größeren Antheil an seinem Emporblühen nehmen kann. ꝛc.“

Von Weber's liebevollem und eiferſuchtloſem Fördern fremder Kunſtbeſtrebungen, ganz beſonders wenn ſie von ihm nahe ſtehenden oder auf das Vertrauen zu ihm angewieſenen Perſönlichkeiten ausgingen, leiſtet auch noch der Eifer Zeugniß, mit dem er ſich dem Einſtudiren und Vorführen einer Oper unterzog, die ein wackerer, talentbegabter und mit unermüdetem Fleiße der Muſik obliegender Sänger des Dresdener Theaters, der Baſſiſt A. Mayer, geſchrieben hatte. Dem Texte des umfangreichen Werkes lag, mit nicht ſehr glücklicher Wahl für dramatiſche Behandlung, die Fabel von Schiller's Ballade, „Die Bürgſchaft", zum Grunde, von der die Oper auch den Namen entlehnte. Dem, wie Weber ſehr wohl vorausſah, bald wieder vom Repertoire verſchwindenden Werke widmete Weber Zeit und Mühe von elf Proben, und als bei der Generalprobe, die er, wie häufig, ſehr ausdehnte, ein Capellmitglied, bei dem das Verlangen nach der Mittagsmahlzeit zu lebendig wurde, verdroſſen halblaute Klagen über die „Plage mit dem Zeug" murmelte, ſtand er auf, rückte die Brille, fixirte den Kammermuſiker und rief in ſcharfem Tone: „Beruhigen Sie ſich! So lange ich nicht zu gut bin, „das Zeug" zu dirigiren, ſind Sie auch nicht zu gut, es zu ſpielen!"

Die Oper ging, ohne bedeutenden Erfolg, nur vier Mal über die Scene.

So hochmüthig Weber bei ſolchen Gelegenheiten das Bewußtſein ſeines Werths und Ruhms in die Waagſchaale werfen konnte, ſo beſcheiden ſchreibt er, wie immer dem wahren Verdienſt und Wiſſen gegenüber, faſt zu gleicher Zeit an den ausgezeichneten Muſikgelehrten, Cantor Weinlig in Dresden, am 14. März:

„Ew. Wohlgeboren

haben mich gefälligſt von Ihrer Bewerbung um die Stelle des ſeel. hochverehrten Schicht in Kenntniß geſetzt und glauben, daß eine von mir ausgeſprochene Anerkennung Ihrer Talente Ihnen dabei förderlich ſein könnte. So ſehr Sie dieſe Beſcheidenheit und mich Ihr Vertrauen ehrt, ſo wenig glaube ich doch hoffen zu dürfen, der Darlegung einer Privat-Meinung hinlängliche Bedeutung geben zu können, da

ich weder die Anſprüche jener Stelle genau zu beurtheilen vermag, noch den ganzen Umfang von Ew. Wohlgeboren Kunſtkräfte kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Wo aber die öffentliche Meinung ſchon ſo günſtig entſchieden hat, wie ſie es in Dresden für Ew. Wohlgeboren gethan, kann der Einzelne nur gern ausſprechen, daß er ihr vollkommen beipflichte.

„Ihre Leitung der Singakademie hat ſich durch den Erfolg ſelbſt bewährt. Es iſt anerkannt, daß Sie der Kunſt mit Ernſt in ihre Tiefen folgen und der gründlichſten Einſicht mächtig ſind. Ueberdieß hat die Direktion der Kreuzſchule Ihnen ſchon die nöthige Erfahrung in gleichen Geſchäftskreiſen verſchafft. Ich glaube es der wirklichen Achtung, die ich für Ew. Wohlgeboren hege, ſchuldig, wenn ich das Ausſprechen meiner wahren Ueberzeugung, die ſich der öffentlichen Stimme anſchließt, hier aus oben berührten Gründen begränze und Sie nur ſchließlich bitte, die Geſinnungen der vorzüglichſten Anerkennung zu genehmigen. ꝛc.“

Bei all' dieſen verſchiedenartigen, die Kräfte des immer gebrechlicher werdenden Körpers faſt aufreibend in Anſpruch nehmenden Geſchäften, ruhte die allerinnerlichſte Schöpferthätigkeit Weber's nicht. Auf einſamem Spaziergange durch winterliche Gegend, von dem er, halb erfroren und durchkältet, zu Carolinens gemüthlichem Theetiſche eilte, wurde am 7. März die Idee zu Lyſiart's bewundernswürdiger großer Scene im Beginne des zweiten Akts, dieß düſtre, meiſterhaft in mächtigen Farben gemalte Bild des Kampfs der Leidenſchaften, in dem nur der anmuthige Mittelſatz wie Mondſtrahlen durch Wetterwolken köſtlich hervorleuchtet und Weber's unnachahmliche Kunſt in der Benutzung der Meſſinginſtrumente, zur Schilderung des Aufruhrs in der Seele und in der Natur, ſich auf ihrer Höhe zeigt, empfangen. Dagegen entſtanden die erſten Gedanken zu zwei der höchſten Glanzpunkte der Oper: das an leidenſchaftlichem Feuer, Schönheit der Stimmenverſchlingung und meiſterhafter Modulation unübertroffene und, trotz der faſt an das Burleske ſtreifenden Abenteuerlichkeit der dramatiſchen Situation, immer ergreifende Duett Adolar's und Eurya-

Lyſiart's große Arie. II. Akt.

then's zu Anfang des dritten Akts: „Hier weileſt du, hier darf ich ruh'n" (22. März), und das pompöſe Enſemble (D dur): „Trotze nicht, Vermeſſener" (9. April), in dem ſich Weber's Kraft, ſeine Klarheit der Ideen, Beherrſchung der Bewegung zuſammenwirkender Maſſen, und ſein Talent, bei all' dem die Soloparthien mit voller Deutlichkeit hervortreten zu laſſen, impoſant kundgaben, beim ſtillen Verleben trüber, letzter Wintertage, noch melancholiſcher geſtimmt durch Unwohlſein beider Eheleute. Kraft war ihm künſtleriſch am nächſten, greifbarſten, wenn ſie ihm körperlich ganz gebrach; Waldesfriſche, Jubel und Herrlichkeit zogen am leuchtendſten auf der Bühne der Kunſt an ihm vorüber, wenn er ſie aus der dunkeln Logenecke düſterer Lebens- und Leidensſtunden betrachten mußte.

Ideen zum Duett: Adolar Eurhanthe III. Akt: „Hier weileſt du". Ideen zum Enſemble (D dur): „Trotze nicht".

Das liebliche Mailied mit Chor (im dritten Akte), das leider nur der unüberwindliche Blödſinn des Textes verunziert, der vielleicht auch Urſache an der etwas preziös-naiven Behandlung des Stückes in der Muſik, welche etwas von Greuze'ſcher und Watteau'ſcher Schäferzierlichkeit hat, geworden iſt, entſtand vollſtändig zwiſchen den Ideen zu beiden großartigen Stücken, am 28. März. Auf den 1. April fällt auch der Beginn der Arbeit an der Inſtrumentation der „Eurhanthe", die im Ganzen etwa 40 Tage in Anſpruch genommen hat.

Mailied mit Chor. III. Akt (A dur).

Im erſten Quartal des Jahres hatte Morlacchi's Oper, „Tibaldo und Iſolina", in Venedig ungemeines Aufſehen erregt, ja den Componiſten ſogar eine Zeit lang über Roſſini triumphiren laſſen. Da nun von dieſem Erfolge durch die vornehmen Freunde Morlacchi's ungemein viel Geräuſch in Dresden gemacht wurde, ſo wurde die baldigſte Aufführung eines Morlacchi'ſchen neuen Werkes befohlen, wozu dieſer ſelbſt ſein Oratorium, „Morte d'Abele", beſtimmte. Zu krank, es ſelbſt einzuſtudiren, bat er Weber, auch dieſe Arbeit zu übernehmen, der ſich Weber mit all' der Zuvorkommenheit unterzog, die er, ganz beſonders ſeinem Gegner, zu zeigen pflegte. Freilich konnte weder die ſorgſame Einſtudirung noch die treffliche Aufführung das Werk vor der unerbittlichen Kritik ſchützen, die durch „dieſe heiligen

Klänge fortwährend an Roſſini und die Opera buffa“ erinnert zu werden verſicherte.

Antrag auf Errichtung einer Muſikdirektorſtelle u. Berufung Gänsbacher's.

Nachdem die andauernden Krankheiten Morlacchi's und des Kirchencompoſiteur Schubert Weber die Laſt des Muſikdienſtes in Theater, Kammer und Kirche zehn Monate lang auf die Schultern gewälzt und er dabei die größten Anſpannungen ſeiner Körper- und Seelenkräfte beim Einſtudiren und Aufführen großer Muſikwerke geleiſtet hatte, die Nothwendigkeit rüſtiger Arbeit an ſeiner großen Oper aber immer dringender wurde, und zugleich das Uebermaß der Anſtrengung mahnend an ſeine kranke Bruſt klopfte, entſchloß er ſich, einen Antrag auf Anſtellnng eines Muſikdirektors einzubringen.

Vielleicht kam ihm die, für den Augenblick läſtige Geſtaltung der Verhältniſſe, nicht ganz ungelegen, da ſie ihm die Erfüllung eines längſt gehegten Wunſches in Hoffnung ſtellte. Weber ſtand in Dresden, wie erwähnt, in künſtleriſcher Beziehung faſt ganz vereinſamt unter einer Menge von Fachgenoſſen, die entweder nicht ſeine Freunde waren, oder an Talent und Bildung zu tief unter ihm ſtanden, um Funken aus ihm ſchlagen zu können. Er fühlte, daß er eines Stahls zu ſeinem Feuerſteine bedürfe, und wenn er erwog, von wem unter allen Lebenden er ſich am liebſten und ſicherſten angeregt finden würde, ſo blieb ſein Blick immer auf dem Bilde ſeines theuerſten Jugendfreundes, Gänsbacher, haften. Dieſen als Collegen einmal in ſeiner Nähe haben zu können, war einer ſeiner wiegendſten Träume. Was Wunder, daß er jetzt unter der Laſt, die ihn faſt erdrückte, hervor in der Verwirklichung dieſer Träume die holdeſte Hilfe für ſich und die beſte Stütze für die Kunſtanſtalt erblickte. Er beſchloß daher, von Herz und Kopf getrieben, Gänsbacher in erſter Stelle für den neu zu creirenden Muſikdirektorpoſten vorzuſchlagen.

Die kraftvolle und klare Form, in der er das für nothwendig Erkannte der Oberſtelle vorzutragen pflegte, charakteriſirt ſich ſehr prägnant in dem Schreiben, das er an den Geheimen Rath v. Könneritz richtete, in dem er um Errichtung der neuen Stelle bat. Wir laſſen daſſelbe, nebſt den Zeilen folgen, die er zur Empfehlung ſeines Freundes dem Schreiben beifügte:

„Dresden, den 29. Januar 1823.

„Kaum würde ich es wagen Ew. Hochwohlgeboren mit nachfolgenden Vorſtellungen zu beläſtigen, wenn nicht ſeit geraumer Zeit ſich mir täglich mehr die Gewißheit aufdränge, daß es Pflicht für die Erhaltung des Allerhöchſten Dienſtes wird, das auszuſprechen, wozu mich meine perſönliche Lage ſchon lange dringend auffordert.

„Vom April 1822., bis jetzt, habe ich faſt durchaus allen Kgl. Dienſt allein zu verſehen, die Ehre gehabt. Selbſt, wenn meine ſchuldige Bereitwilligkeit noch größer ſein könnte, als ſie gewiß iſt, fühlte ich doch die Unmöglichkeit des ferneren Fortganges in dieſer Weiſe. Die Geſundheit meines geſchätzten Collegen, Herrn Kapellmeiſter Morlacchi, iſt leider für dieſen Winter ſo beſchaffen, daß er dem Ausſpruche des Arztes zu Folge, keinen Tag mit Sicherheit auf ſich zählen kann; und im Sommer der Wiederherſtellungszeit bedarf. Daß ſich Herr Schubert in faſt gleichem Falle befindet, iſt bekannt.

„Wenn nun die wirklich meine Kräfte überſteigende, mit Mißbilligung meines Arztes, leiſtende Anſtrengung in dieſer Jahreszeit, mir auch meine ohnedieß ſehr ſchwankende Geſundheit zerſtört, ſo ſehe ich gar nicht ab, wie der Allerhöchſte Dienſt beſtehen, und Fortgang haben kann.

„Ich erlaube mir daher, unvorgreiflichſt

„die Ernennung eines Muſikdirektors mit einer der des
„Herrn Schubert gleichen Dienſtobliegenheit, unter-
„thänigſt vorzuſchlagen,

als das mir einzig und nothwendigſt ſcheinende Mittel, allen widrigen Dienſtſtörungen vorzubeugen.

„Ueberzeugt von der väterlichen Huld meines allergnädigſten Königs, der das Wohl der Seinigen in jeder Beziehung will, unterſtehe ich mich noch hinzuzufügen, daß ich mich auch geiſtig ganz zerſtört fühlen muß, durch den täglich ununterbrochen anhaltenden Dienſt. Die Verpflichtung, die ich mit Allerhöchſter Erlaubniß gegen Wien übernommen habe, mußte ich ſchon, ſtatt ſie im Herbſt 1822 erfüllen zu können, damals zum Januar 1823 verſchieben, und jetzt abermals zum Auguſt, obwohl ich ſelbſt bis dahin noch die Möglichkeit nicht

abſehe, ihr unter dieſen Umſtänden Genüge zu leiſten. Je mehr es mein Stolz iſt, mich Sr. Majeſtät angehörig nennen zu dürfen, je verzeihlicher iſt es wohl, wenn meine Ehre vor der Welt mir auch am Herzen liegt, und ich hier ausſpreche, was in jedem andern Dienſtverhältniß als unſtatthaft angeſehen werden müßte.

„Um nicht ermüdend zu werden, enthalte ich mich der weiteren Anführungen noch ſo vieler bedeutender Gründe, die Ew. Hochwohlgeboren gewiß viel ſchärfer einzuſehen und zu würdigen vermögen, als ich ſie darzulegen im Stande wäre, und füge nur die Bitte hinzu, daß Hochdieſelben meine ehrfurchtsvollſte Vorſtellung und Bitte Sr. Majeſtät dem Könige vorlegen, und mit der Ihnen eigenen Wärme für das Wohl des Allerhöchſten Dienſtes, und jedes Einzelnen, geneigteſt unterſtützen mögen.

„Der ich die Ehre habe ꝛc.“

„Johann Gänsbacher, Tyroler von Geburt. Katholiſch. Studirte die Muſik unter Albrechtsberger, Salieri und Vogler. Zeichnete ſich von jeher durch melodiöſe Compoſition, und vollkommene Correctheit aus. Sein Geſchmack zog ihn zunächſt zur Kirchenmuſik, in welcher Gattung er wahrhaft Treffliches geleiſtet. Er iſt ſelbſt ein vorzüglicher Sänger, wozu ihm die Kenntniß des Italieniſchen bedeutend nützt. Er lebte lange in Prag im Hauſe des nun verſtorbenen Grafen Firmian, und iſt beſonders auch von der Gräflich Clam'ſchen Familie ſehr geehrt, die ihm gewiß das beſte Zeugniß nicht verſagen werden. Er lebte ganz der Kunſt, und ernährte mit großer Aufopferung ſeine armen Eltern in Tyrol. Der Aufruf Oeſterreichs entzündete auch ſeinen Patriotismus. Er ging nach Tyrol, und zeichnete ſich hier auch ſo in jeder Hinſicht aus, daß er jetzt als Oberleutnant bei dem k. k. Jäger-Regiment Kaiſer ſteht, und mit der großen Civil-Verdienſt-Medaille geziert iſt. Er hat den Innsbrucker Muſik-Verein gegründet, die Muſik ſeines Regimentes organiſirt und verließ nur deßhalb den Militairdienſt vor der Hand nicht wieder, weil er ihm etwas ſicherte, für den Unterhalt ſeiner armen Verwandten. Dieſer ſchönen Rückſicht opferte er manche Ausſicht, die, indem man etwas

für sie wagen sollte, die sichere Subsistenz auch nur für Augenblicke gefährdet hätte, welches sein trefflicher Character nicht zuließ. Auch die Kaiserin Marie Luise und Kaiser Alexander zeichneten seine Talente durch kostbare Ringe aus, und für Erstere hat er mehrere Sachen eigends componiren müssen."

Die Genehmigung der Stelle erfolgte sehr bald, deren Besetzung aber sehr spät, und wir werden Weber im Laufe der Zeit noch mehrmals, mit den Waffen für seinen Freund in der Hand, kämpfend begegnen — vorläufig blieb die ganze bisher getragene Last auf ihm ruhen. Aber einmal sollte ihn dabei das freudigste Behagen durchströmen. Der deutsche Medicäer, größer als die meisten Kunstfürsten der Vorzeit, Ludwig von Bayern, kam nach Dresden. Morlacchi hatte, für den Augenblick seine Krankheit vergessend, Rossini's „Ricciardo und Zoraide", auf hohen Wunsch, in vierzehn Tagen einstudirt, damit die neue italienische Oper dem deutschesten Fürsten vorgeführt werden könnte. Als dieser davon hörte, soll er ausgerufen haben: „Das kann ich überall hören! Gebt mir etwas von Eurem jungen Hexenmeister, dem Weber!" Hatte er ihn doch längst kennen und lieben gelernt! „Preciosa" allein war vorbereitet und besetzt. Am 7. April führte sie Weber, auf Befehl, vor dem edeln, leutseligen Fürsten auf, der, zum Erstaunen des strengdisciplinirten Dresdener Publikums, aus seiner Loge herab laut mit dem im Orchester stehenden Weber sprach und ihm freudig seine Bravo's! zurief und zuklatschte. Das war Etwas für Weber's deutsches und deutschen Fürsten so sehr ergebenes Herz!

König Ludwig von Bayern in der „Preciosa".

Obwohl Weber's immer schwankender werdende Gesundheit Anfangs Mai dringend seine Uebersiedlung nach Hosterwitz erforderte, so hielt ihn doch des von ihm außerordentlich hochgeschätzten und ihm von Mannheim her befreundeten Eßlair Gastspiel einige Wochen länger in Dresden zurück.

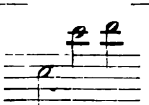
Seines Freundes Wolff Feinheit und Tiefe waren ihm sympathischer, aber er bewunderte Eßlair's Großartigkeit, die mitunter zwar etwas Unwahres und Manirirtes hatte, in ihrer Ungewöhnlich-

keit aber außerordentlich ergriff. Seinen Theseus und Tell pflegte Weber unter die mächtigsten Leistungen der Schauspielkunst zu rechnen.

Dieß Verweilen in der Nähe des Hofes gestattete ihm auch, für den eben berührten Lieblingsgedanken, Gänsbacher nach Dresden zu ziehen, wirksam zu sein.

Schon früher hatte er diesem theuren Freunde gerathen, ihm einige Kirchenmusik seiner Composition zu senden, die sich dazu eignete, dem Könige vorgeführt zu werden. Mit welcher Wärme er dafür besorgt war, daß diese Tonschöpfungen dem Hofe gefallen möchten, das geht aus einer Art Instruktion hervor, die er Gänsbacher gesandt hatte, wie er seine Musik den vorhandenen Gesangskräften anpassen, und der Akustik des Raumes, in dem sie ertönen sollte, der katholischen Hofkirche zu Dresden, recht gemäß setzen könne. Diese Instruktion ist charakteristisch genug:

„ꝛc. Was nun deine Arbeit selbst betrifft, so vergiß nicht, daß unsre Kirche sehr groß ist, und ungebührlich schallt; kleine Figuren sind undeutlich, ein langer Vorschlag frißt die kurze Hauptnote. Cherubini'sche, Beethoven-Musik z. B., die schnell modulirt, die Stimmen sehr verschränkt und schnell Harmonie wechselnd sind, würde bei uns einem Katzengeheule gleichen. Große, breite Figuren, alles in Massen, aber auch wieder einzelne (breite) Töne eines Blasinstrumentes wirken sehr. Die Sänger sind Italiener, also nie recht fest, daher alles so sangbar als möglich. Der Altist ist ein Hund! Sopran vortrefflich im großartigen Gesang. Athem wie ein Pferd, vergiß nicht, ihm ein

aushalten zu lassen, vom  bewegt er sich am Besten; tüchtige Fugen sind wir gewöhnt, also genire dich nicht. Die Kapelle muß auch Respekt vor dir bekommen. Ein Offertorium schicke mit. Da sich aber all die Texte nach dem treffenden Sonntage richten, so

ſtehe ich nicht dafür, daß es gemacht wird; nach dem Gloria haben wir einen kurzen Symphonie-Satz und keine Motette. ꝛc.“

Gänsbacher ſandte hierauf zwei Meſſen, die Weber's Beifall hatten, und dieſer rieth ihm nun, um die Muſikdirektorſtelle anzuhalten. Dieß geſchah am 4. Mai 1823, und Weber ſcheute nicht Mühe noch Arbeit, um bald ein Reſultat zu erlangen. Die Meſſen, die Weber mit mehrerer anderer „galanter italieniſcher Muſik“ von Gänsbacher ſeinem Chef eingehändigt hatte, gelangten indeß, aus nicht mehr zu ermittelnden Gründen, niemals an den König, und da ſich Morlacchi inzwiſchen etwas erholt hatte und der Kirchencompoſiteur Schubert nicht ſtarb, an des von Heimweh und noch mehr durch eine ſkandalöſe, dem Hofe höchſt mißfällige Liebesgeſchichte nach Turin getriebenen Polledro Stelle aber, um die ſich die Violiniſten Antonio Rolla aus Bologna und Blondeau aus Paris beworben hatten, der erſtere kam, ſo ſchien die ganze Angelegenheit wieder in's Unbeſtimmte hinausgeſchoben zu ſein.

Hatte am 8. Mai Wilhelmine Schröder, zu Weber's Freude, als Agathe debütirt, eine Rolle, die ſpäter ihrer ausgeprägt heroiſchen Natur nicht ganz mehr zuſagte, ſo amüſirte ihn am 15. ihr ſo berühmt gewordener, ſpäterer Schwager, Emil Devrient (damals am Bremer Theater engagirt), in einer Gaſtrolle als Caspar. Ganz im Gegenſatze zu den ſpätern Darſtellungsformen dieſes großen Schauſpielers, die ungemeiner Schönheitsſinn, hohes Gleichgewicht und klaſſiſche Reinheit der Zeichnung charakteriſiren, geberdete er ſich damals ganz unbändig, ſpielte um das Dreifache zu viel, „malte das ganze Bild allzuſehr mit dem Borſtenpinſel“ und trieb die Ungebundenheit ſo weit, in der Wolfsſchlucht, während des Auslegens des Zauberkreiſes — zu pfeifen!

Emil Devrient gaſtirt als Caspar 15. Mai 1823.

Seine Stimme war mittelmäßig und wenig geſchult. Nichtsdeſtoweniger erkannte Weber ſein großes, dramatiſches Talent und notirte über ihn: „hat ſchlecht geſungen; kann aber großer Schauſpieler werden.“

Ruhe in Hoſterwitz 1823.

Nach der unerhörten Anſpannung der Arbeitskräfte im Winter, die ihn ſogar faſt ganz verhindert hatte, der ihm ſo lieben Geſelligkeit zu pflegen und ihn ſelbſt zu einem gewöhnlich ziemlich ſtillen Gaſte in ſeinem kleinen Kreiſe machte, zog Weber mit unbeſchreiblichem Behagen am 10. Mai auf das Land. „Oh Hoſterwitz, oh Ruhe! Ruhe!“ Ruhen nannte er die „Euryanthe“ ſchreiben, Ruhen hieß ferner, in der Zeit vom 1. Juni bis 24. Juli drei Singſpiele und eine Oper einſtudiren, zu jeder Probe drei Meilen zurücklegen und außerdem in hundert Tagen noch achtunddreißig Mal Dienſt in Kirche und Theater haben! Das mußte Weber ſeine Erholungszeit nennen!! Die Oper war Iſouard's „Joconde“, die mit neuer Beſetzung am 1. Juli in Scene ging. Von den Singſpielen erſchien „Adele von Boudoy“, hier in „Cordelia“ umgetauft, mit Muſik von Conradin Kreuzer, am 29. Juni, worin Wilhelmine Schröder an Kraft und Ausdauer der Stimme Unglaubliches leiſtete, da die Cordelia das ganze Stück faſt allein ſpielt*); dann folgte am 13. Juli „Der Unſichtbare“ von Ed. Eule, und endlich auf dem Theater zu Pillnitz aufgeführt „Il Sarto declamatore“ von Orlandi.

Während Wilhelmine Schröder's großes Talent in Dresden der Agathe Form und Klang lieh, erſchienen die beſcheidenen Gaben ihrer Schweſter, Betty, in Wien in der Parthie der „Preciosa“, welches Schauſpiel dort am 5. Juli über die Bretter des Theaters an der Wien ging. War es doch, als ginge dieſes Phantaſiegemälde überall den großen Schöpfungen Weber's als lieblicher Morgenſtern vorauf. Trotz einer Verſchwörung junger, vornehmer Zierbengel, die dem erſten deutſchen Werke ein Fiasco bereiten wollten und beim erſten Beifall ziſchten und lärmten, drang die gute Sache durch, das Stück hatte mit Hervorruf, da capo mehrerer Stücke ꝛc., einen ausgezeichneten Succeß.

Das war eine Labe für Weber's Künſtlerſeele, die manchen tiefen Zug aus dem Becher des Ruhms und der Liebe des Publikums be-

*) Nach dieſer Aufführung verließ W. Schröder zu einer längeren Kunſtreiſe mit Carl Devrient, mit dem ſie ſchon längere Zeit verlobt war, Dresden und vermählte ſich mit ihm in Berlin. D. Verf.

durfte, um die Spannkraft zu der Arbeit an der neuen Schöpfung zu behalten, die nicht allein an Dimension seine früheren Werke sämmtlich überstieg, sondern mit der er sich auch auf bisher unbetretene, seiner Natur nicht so befreundete Pfade begab.

Die Energie und Seelenspannung, mit der er in der Zeit vom 1. Mai bis 29. August jede Stunde, die ihm sein Dienst oder die nothwendige Geselligkeit ließ, dem Werke oblag, die Unablässigkeit, mit der sein Geist in dieser Zeit nur in dem erwählten Tondrama lebte, konnte nicht anders als aufreibend auf seinen physischen Organismus wirken.

In dieser Zeit sahen Caroline und der, damals auch in Hosterwitz wohnende Benedikt, oft schon früh vor sechs Uhr, wenn sie in die Laube im Garten traten, wo gewöhnlich das gemeinschaftliche Frühstück eingenommen wurde, am offnen Fenster seines Arbeitszimmers das bleiche Haupt des Meisters über das Notenpapier gebeugt, oder ihn von einem kurzen Morgenspaziergange heimkehren. An allen Tagen, die ihm sein und der mitzuversehende Dienst des kränkelnden Morlacchi freiließ, arbeitete er sechs bis acht Stunden unablässig an der Oper und gönnte der gepreßten Brust nur selten, bei langsamem Wandeln am Elbufer oder durch ein Waldthal, die Erquickung tiefer Athemzüge balsamischer Luft. Mehr als einmal rief er, aus dem heißen Arbeitszimmer in den Garten tretend und die Arme ausdehnend, aus: „Ich wollt' ich wär' ein Schuster und hätte meinen Sonntag, und wüßte nicht Gis noch Gis von Cdur und Cmoll!!"

Die Oper, an der er zugleich componirte und instrumente, schritt bei diesem gewaltigen Aufwande angespannter genialischer Arbeitskraft ungemein schnell fort.

Cavatine Eurhanthen's (Cdur): „Glöcklein im Thale ꝛc."

Am 17. Mai entstand Eurhanthen's düstersehnsüchtige Cavatine (Cdur): „Glöcklein im Thale ꝛc.", und am 25. Mai wurde mit Instrumentation des ersten Finale die Arbeit am ersten Akte geschlossen. Zu diesem Finale, von „Jubelnde Klänge, Tänze, Gesänge" an bis zum Schluß, verwandte er, wie erwähnt, das Finale (Nr. 8) der

Cantate zum Geburtstage der Prinzessin Amalie vollständig, indem er fast nur die Instrumentation für Flöte und Clavier in die für volles Orchester umschmolz. Das Gebet Euryanthen's zum Schutz für den mit der Schlange kämpfenden Adolar wurde am 28. Mai „fertig gedacht", dem am 6. Juli die Niederschrift des vollständigen Entwurfs zu jenem (am 22. März empfangenen) Duette: „Wie liebt' ich Dich! Du warst mein höchstes Gut" (A dur), folgte, in dem die wahre und echte, schwer getäuschte Liebe in allen Tönen der Skala ihres Empfindens, vom schmelzenden Angedenken an ein seliges Fühlen, bis zum eifersüchtig-rächenden Zorn über den schwarzen Verrath, bei aller leidenschaftlichen Kraft des Tonstücks, in den holdesten Harmonien spricht. Der zweite Akt wurde ganz am 17. Juli, unbestimmt mit welcher Nummer, und mit dem reichen und prächtigen, Weber's ganze Gewalt im melodramatischen Charakter enthaltenden dritten Finale, am 8. Aug., der Entwurf der ganzen Oper vollendet.

Duett Adolar Euryanthe, (A dur) III. Akt, vollendet. 6. Juli 1823.

Finale III. Akt.

„Euryanthe" im Entwurf vollendet 8. Aug. 1823.

Mit welch' eisernem Fleiße und fließendem, alle technischen Schwierigkeiten spielend überwindendem Gelingen er der Instrumentation des Werkes oblag, dafür möge hier als Beleg das Verzeichniß der Anzahl der Seiten folgen, die er an verschiedenen, von ihm notirten Tagen, instrumentirte.

Auf die Instrumentation der „Euryanthe" verwendete Zeit.

1. April	1 Seite	19. Juni	12 Seiten
11. Mai	2 Seiten	21. „	2 „
12. „	13 „	23. „	10 „
13. „	8 „	24. „	7 „
15. „	2 „	27. „	3 „
17. „	13 „	28. „	11 „
19. „	9 „	29. „	6 „
20. „	2 „	30. „	4 „
21. „	14 „	16. Juli	8 „
22. „	6 „	11. Aug.	2 „
24. „	14 „	12. „	4 „
25. „	11 „	14. „	6 „
18. Juni	10 „	16. „	2 „

17. Aug.	6 Seiten	25. Aug.	2 Seiten
18. „	2 „	26. „	1 „
19. „	5 „	27. „	9 „
22. „	11 „	28. „	10 „
23. „	6 „	29. „	8 „

Die vollständige Partitur der „Euryanthe", mit Ausschluß der der Ouverture, wurde daher am 29. August 1823 vollendet.

Mit Entwickelung der Ideen zur Ouverture wurde am 1. Sept. begonnen und der Clavierauszug des ersten Akts, an dem Weber neben und parallel mit der Conception und Instrumentation der Oper gearbeitet hatte, lag fertig schon am 8. Sept. auf seinem Pulte.

Aus dieser äußern Form seiner Thätigkeit an diesem großen Werke, die ein gleichzeitiges Beschäftigen mit allen Theilen, allen Erscheinungsgestalten desselben, von der ersten Skizze bis zur Schattenrißcopie im Clavierauszuge, umfaßt, läßt sich darauf zurückschließen, mit welcher, jeden Lückenbüßer, jedes mühselige Auszwicken und mit Mörtel Verstreichen, ausschließenden organischen Gesetzmäßigkeit und Klarheit sein Genius gewohnt war, das Ganze eines Kunstwerks vor ihm aufzubauen, ehe er die Feder zur correkten, letzten Niederschrift ansetzte:

Wie es aber Weber, nach seiner oft lachend gegebenen Versicherung, verstand, „schnell zu schlafen", so verstand er es auch, aus jeder noch so kurzen Ruhe, jeder heitern Minute, Kraft und nachhaltige Erquickung zu schöpfen und die holden Bilder guter Stunden bald zwischen seine Seele und schmerzliche Empfindungen zu stellen. So reichten die freundlichen Eindrücke hin, die er auf ländlichen Partien und Ausflügen, zu denen ihn einsprechende liebe Besuche veranlaßten, empfing, es ihn leicht verschmerzen zu lassen, daß man bei Hofe, wo er gern fungirte, auf Morlacchi's Genesung gewartet hatte, um die von der Prinzessin Amalie componirte Oper „Ernesto und Elisa" im Hofzirkel einzustudiren und aufzuführen. Nichtsdestoweniger spricht er sich, als er jene Oper, eingeladen, unter den Zuschauern mit anhörte, höchst

anerkennend über das Talent der Prinzessin aus: „Welch' schönes Talent, welch' bewundernswürdiger Fleiß!“ schreibt er an Böttcher.

Gastfreiheit in Hosterwitz.

Freundlich erhellten die arbeitsvolle Zeit seiner Villeggiatur die Besuche werther, fremder Freunde, unter denen P. A. Wolff aus Berlin, Hummel, der auf einem seiner „Triumph- und Raubzüge“, wie es Weber scherzend nannte, Dresden berührte, Eberwein und Pixis, die am wärmsten begrüßten waren. P. A. Wolff stand Weber doppelt nahe, seitdem er in ihm einen Leidensgefährten erblickte. Die beiden armen, schwindsüchtig Hustenden, beschrieben sich oft gegenseitig die Symptome ihrer Beschwerden so ausführlich, daß sie Caroline scheltend trennen mußte. Der kleine, kräftige Hummel bewegte sich stramm, wie aus Stahl gegossen, dazwischen. Aber nicht blos als Aufseherin klagender Kranken sollte Caroline ihr Talent bewähren. Der „Liederkreis“ pflegte im Sommer zwar nicht, wie er seiner Natur nach gesollt hätte, mit Schäferstab und Laute, aber doch in wohlbespannten Landauern „sokratisch heiter“ durch die Gegend zu schweifen und bei seinen, auf dem Lande lebenden Mitgliedern, behaglich im Grünen, einzusprechen. Zwar wurde von deren Gastfreundschaft nur „ganz ländlich Milch und süße Früchte“ erhofft, er fühlte aber sein poetisch-geistiges Wesen in keiner Weise verletzt, wenn er mit Eis, Moselwein oder Champagner und einem guten städtischen Mittagessen oder Abendbrote überrascht wurde. Vor Weber's bescheidenem Bauernhäuschen in Hosterwitz und des Hofrath Weigel Villa in Tolkewitz pflegten jene schlichten Wagen allsommerlich mit besonderer Vorliebe zu halten, und Weber war dann stolz darauf, daß aus der kleinen Küche des Dorfhäuschens, in der nur barfüßige helfende Geister aus- und einflogen, in der aber Caroline waltete, wie durch Zauberei allerhand treffliche Labe, nach Böttcher's Ausdruck, „in sächsischer und östreichischer Weise culinarisch gedichtet“, hervorquoll und sich auf Tisch und Rasen ergoß. Die jungen und alten Herren zechten da behaglich und wacker, aber nicht ohne sich, statt der sonst stets bereit gehaltenen, üblichen Lorbeeren, in ländlicher Heiterkeit, anakreontische Rosenkränze gegenseitig auf's Haupt zu setzen. Böttcher, Winkler, Hasse, der freundliche sächsische Petrarka

Förſter und der ſtille Malsburg fehlten ſelten; letzterer beſonders zeigte ſich befliſſen, ſeitdem Weber ſeine, vom Freiherrn von Livius componirte Oper: „Das ledige Ehepaar“, einſtudirte. Die Dresdener ſagten über dieſes Werk in einem ſeltenen Anfalle von Witz: „Ein Freiherr hat ſie geſchrieben, ein Freiherr hat ſie componirt, ein Freiherr aufgeführt, drum iſt ſie zwar freiherrlich, aber gar nicht herrlich!“

Nur einen Gaſt ſah Weber eines Tags mit wahrem Zorn an ſeinem Tiſche erſcheinen, der jedoch dem, ſonſt von ihm geſchätzten Gaſte ſelbſt, nur zum kleinen Theile galt. Es war der junge Heinrich Marſchner, der am 21. Auguſt bei ihm einſprach und ihm ganz en passant mittheilte, daß er zum Muſikdirektor ſo gut wie beſtimmt ſei. Die ganzen Verhandlungen mit ihm waren alſo ohne Weber's Vorwiſſen, und trotz deſſen Verwendung für Gänsbacher, gepflogen worden!

Grimmig ſchrieb er in ſein Tagebuch: „Da ſieht man was ich hier gelte! Die ſchöne Hoffnung für Gänsbacher iſt zerſtört, ſo wie alles Gute, was ich für den Dienſt vorſchlage, immer unberückſichtigt bleibt und mein Wirken hier reines Tagelöhnerwerk iſt!“ —

Von gewaltſamen Schritten, die er in ſeinem Zorn thun wollte und die ihn, vielleicht zu ſeinem Heile, weit geführt haben würden, hielten ihn die Vorbereitungen zur Reiſe nach Wien, wo ſeine „Euryanthe“ nun gleich nach Abreiſe der Hauptmitglieder der italieniſchen Geſellſchaft in Scene gehen ſollte, und die Eindrücke ab, die er durch die Nachrichten von den Erfolgen Roſſini's und der unvergleichlichen Truppe, die des liebenswürdigen Maeſtro Werke dort darſtellte, empfing. Waren doch die Referate der Wiener Blätter über Roſſini, Barbaja und die italieniſche Oper ein fortwährendes Jubel- und Triumphgeſchrei!

Dieß und der Blick auf die von ihm in ſeinem neuen Werke eingeſchlagene, ſo durchaus neue Richtung, und der Gedanke an die ihm in Wien zu Gebote ſtehenden, im Verhältniß zu denen der italieniſchen Truppe durchaus nur Edelſteine von zweitem Waſſer zeigenden Kräfte, an Roſſini's perſönlichen Zauber, an die Vorliebe des großen Wiener

Publikums für italieniſche Theater-Muſik, bedrückten ihn ſchwerer, als er es ſich ſelbſt eingeſtehen wollte, und öfter als je zuvor hörte man aus ſeinem Munde damals, mit einem Seufzer vermiſcht, ſeinen Wahlſpruch: „Wie Gott will!!“ —

Reiſe nach Wien 16. Sept. 1823.

Mit der Partitur der „Euryanthe“, an der indeß die, erſt in Wien dazu zu componirende Ouverture noch fehlte, im Wagen, und einem großen Riſſe auf der Naſe, den ihm ſein artiges Söhnchen noch zum Abſchiede gekratzt hatte, und begleitet von ſeinem treuen Schüler, Julius Benedikt, verließ Weber am 16. Sept. 1823 Dresden, um in Wien eine der bedeutungsvollſten, ja vielleicht die inhaltſchwerſte Periode ſeines Künſtlerdaſeins zu durchleben. Die Macht des Einfluſſes, den ſie auf ihn geübt, giebt ſich zwar ſchon im „Oberon“ kund, würde ſich aber in voller Bedeutung gezeigt haben, wenn ihm ein längeres Schaffen beſchieden geweſen wäre.

Durch Prag reiſend, verhandelte er dort die noch nicht ganz geborene „Euryanthe“ an den Direktor Holbein, der ihm 10 Dukaten mehr ſandte, als er verlangt hatte. „Rara avis in Terra!“ rief Weber, heitern Muths weiter fahrend, aus.

Am 21. Sept., Nachmittags, kam er in Wien an und ſtieg in der „Ungariſchen Krone“ ab. Er hatte eine Empfindung, als er den Fuß auf das Wiener Pflaſter ſetzte, als betrete er ein Feld, wo es eine Schlacht auf Leben und Tod zu ſchlagen gelte. Es iſt keine Fabel vom Stern der guten und der böſen Stunde. Mit hellleuchtenden oder düſter qualmenden Fackeln ziehen die Geiſter der Tage vor uns her. Dieſelbe That, die uns unter dem geſtrigen Geſtirne groß und reich gemacht haben würde, macht uns beim Scheine des heute düſter glühenden elend und arm. Weber fühlte ſich mehr als jemals unter dem Einfluſſe ſeines Sterns! Er erſchien ihm als ein Schiva, ein verneinendes Princip, ein Wermuthpreſſer, dem wahrſcheinlich wieder einmal ein Tribut von Verdruß, Zorn und Schmerz gebracht werden müſſe, ehe der holde Geiſt, der ihn nach oben und zu Ruhm und Frieden leitete, ſein freundlich Regiment antreten könnte.

Nun wohl! Niemals hat Weber's „Stern" senkrechter in seinem Zenith gestanden, als zur Zeit, als er seine „Euryanthe" nach Wien brachte.

Musikzustand in Wien 1823.

Kein Zeitpunkt, ein Vierteljahrhundert vor- und nachher gerechnet, war für die Empfängniß dieses Werks in Wien ungeeigneter, als der Herbst 1823. So wie in Berlin nationale Stimmung, persönliche Beziehungen, musikalische Richtung sich vereinigt hatten, seinem „Freischütz" eine gute Statt zu bereiten und ihn wie einen Funken in eine mit Enthusiasmus gefüllte Mine fallen zu lassen, so einte sich 1823 in Wien Alles, um seinem Werke die Bahn zu Herz und Ohr des Volks schwer zu machen.

Schärfer als je zuvor hatte sich in jenem Jahre die Masse derjenigen, die mit Musik verkehrten, in die beiden Parteien gespalten, die sich feindlicher als jemals gegenüber standen, so daß der Kunstgeist in die gehässigsten persönlichen Streitigkeiten ausartete.

Zwar hatte die deutsche Partei den größten Theil der Intelligenz, die Journale und die historische Tradition der großen Meister für sich, Kanne, Schickh, Bäuerle, Castelli schwangen ihre Banner, und als Streiter mit dem feurigen Schwert der Töne standen, außer dem über den Parteien wandelnden Beethoven, Franz Schubert, Conradin Kreuzer, Weigl, Schuppanzigh, Seyfried, Mayseder, Carl Maria v. Bocklet und andre geharnischt in Reih und Glied, aber die deutsche Oper hatte soeben erst im Durchfallen von Weigl's „Eiserner Pforte" und durch den schwachen Erfolg von Kreuzer's „Libussa" eine empfindliche Niederlage erlitten.

Diese war ohne Zweifel um so unheilvoller für Weber, als beide Meister (besonders aber Weigl) in diesen Opern offenbar bestrebt gewesen waren, mit den Formen und durch den Styl zu wirken, die im „Freischütz" so energische Effekte erzielt hatten. Die Molltonarten, Horneffekte, langen Vorhalte u. s. w., waren bis zur Ueberhäufung in diesen Opern angebracht. Magie, geheimnißvolle Schicksalsverkettungen, Hereinragen der Geisterwelt, Waldesdüster, durchwebten ihre Fabeln bis zum Ueberdruß, und die genielose Verwendung des Weber'schen edeln Gewürzes durch die Nachahmer hatte den Gau-

men des Publikums gegen den Hautgout der Richtung überhaupt verstimmt.

Hierzu kam die materielle Beschränkung der deutschen Oper, welche die Italiener fast ganz vom Kärnthnerthortheater verdrängten, wo ihr nur der Donnerstag jeder Woche gelassen wurde, so daß sie sich auf das Theater an der Wien zurückziehen mußte.

Für dieß hatte Graf Palffy, dem am Gewinne eines guten, deutschen Musikwerkes gelegen war, eben die Musik zu dem romantischen Schauspiele der Frau von Chezy, „Rosamunde", bei Franz Schubert bestellt. Der Versuch, den großen Liedersänger auf die Bühne zu führen, mißrieth; das Werk, im folgenden Jahre aufgeführt, gefiel nicht, wie Weber dem genialen Componisten, der es ihm vorlegte, vorausgesagt hatte.

So hatte die deutsche Partei den Kampf auf der Schaubühne fast ganz aufgegeben, sich stolz in ihr Bewußtsein, das Echte und Wahre allein zu haben und zu verstehen, drappirt, und, faute de mieux, den Gegner verachtend, den sie zur Zeit nicht besiegen konnte, mit ihrer Hauptmacht in den Concertsaal, hinter die unbesiegbaren Schwadronen Haydn'scher, Beethoven'scher und Cherubini'scher Meisterwerke, zurückgezogen, während die alten Wiener Meister, Salieri, Umlauf, Gyrowetz und Seyfried, die in Mozart's, Gluck's und Haydn's Schule erwachsen, dem himmelstürmenden Tonwerk der neuen deutschen Instrumental-Titanen und der Leichtfertigkeit des Machwerks der neuen Italiener gleich abhold, von den ersten an Tiefe, von den letzten an Glanz und Lieblichkeit übertroffen, finster und abgeschlossen in der Mitte zwischen den Parteien standen.

Barbaja's Truppe.

So lagen die Sachen für die deutsche Oper schon sehr mißlich, als im ersten Vierteljahr 1823 Barbaja seine complettirte italienische Operngesellschaft, unter der sieggewohnten Generale Caraffa und Rossini Leitung, in das Treffen führte. Ein Jubelruf durchtönte ganz Wien, als man diese Leute singen gehört hatte. Das Triumphgeschrei der Italianissimi nahm kein Ende; auf dreißig Abende verkaufte sich das ganze Haus nach den ersten Vorstellungen voraus. Die griesgrämigsten Gesichter glätteten sich, wenn man nur den Namen der

italieniſchen Oper nannte. Die Feinſchmecker ſchnalzten mit der Zunge, die Enthuſiaſten glühten und die lauteſten Schreier gegen die italieniſche Muſik, die finſterſten, deutſchen muſikaliſchen Profeſſoren und Asceten wurden an verſteckten Plätzen, aber raſend applaudirend, in der italieniſchen Oper ertappt.

In der That war die Barbaja'ſche Geſellſchaft von 1823 in Wien wahrſcheinlich die vollkommenſte Vereinigung von Sängern, die jemals auf der Bühne zuſammengewirkt hat. Wer hat jemals, vor und nachher, Opern durchaus bis in die kleinſten Nebenrollen hinein, ſo wie Barbaja damals, mit Sängern allererſten Rangs beſetzen können.

Da war vor Allem die große Fodor-Mainvielle mit ihrem an's Herz dringenden, muſterhaft geſchulten Tone, als Sängerin und Schauſpielerin gleich bedeutend. Sie war der Geſchmack, die Lieblichkeit und Kunſt zur Perſon geworden, die jetzt über Schwierigkeiten graziös wegtändelte, gleich darauf Thränen in allen Augen quellen ließ und die trockenſten Alltagſeelen ſtyrenenhaft enthuſiasmirte. Da ſangen ferner die Comelli-Rubini, eine Altiſtin vollendeter Bildung, dann Roſſini's ſchöne Gattin Colbran, die ihrer Zeit Italien zu ihren Füßen geſehen hatte, und auch jetzt noch, mit etwas ausgeſungener Stimme, was Fertigkeit, feinen Sinn, Zierlichkeit und tadelloſe Reinheit anlangte, Außerordentliches leiſtete.

Und wenn die Oberſtimmen trefflich beſetzt waren, ſo klang es faſt im Tenor und Baß noch herrlicher.

Lablache war ein Baſſiſten-Juwel erſter Größe in jeder Beziehung. Bei mächtiger Erſcheinung war ſeine volltönende und bis zur höchſten Vollendung durchgebildete Stimme an Kraft ſeiner athletiſchen Geſtalt ebenbürtig. Seine echte Künſtlerſeele durchleuchtete jede ihm anvertraute Rolle mit echteſter Poeſie. Die vollkommene Herrſchaft über ſeine Mittel geſtattete ihm, ſeine Ideen in rein abgerundeten Schöpfungen zu verlebendigen, ſo daß es nicht zu viel geſagt iſt, wenn man ihn als den erſten Baſſiſten aller Zeiten bezeichnet.

An ihn ſchloß ſich, faſt ebenbürtig, jedoch in ganz anderer Weiſe glänzend, der andre Baſſiſt Ambrogi. Nichts glich der Nobleſſe in deſſen Vortrag! Ohne Verzierungen, rein, edel, rollten die prächtigen,

ſammtigen Töne von ſeinen Lippen. Als Schauſpieler weniger bedeutend, ſprach der Genius des Geſanges ſelbſt aus ihm.

Unvergleichlichen Genuß gewährten ſeine Duos mit ſeinem treuen Gefährten, dem herrlichen Tenor Donzelli, deſſen ſentimentaler, rührender Tenor unwiderſtehlich zu allen Herzen ſprach.

Sein Gegenſtück war der berühmte Tenoriſt David, dem nie ein Kunſtſtück mißlang, zu dem er ſeine etwas ausgeſungene, ſcharfe Stimme leitete. Mit eigentlich nur zwei Bruſt-, zwei Kehl- und zwei Kopftönen ausgerüſtet, wußte er, durch höchſte Meiſterſchaft der Stimmbehandlung, ſeinem Geſange doch den Stempel der Vollendung zu geben, ſo daß er alles zu Bewunderung fortriß.

Die Leiſtungen der Sänger, die damals für dii minorum gentium galten, würden bei jeder andern Gelegenheit Lorbeeren geerndet haben. Nozzari's reicher, gebildeter, etwas tremulirender Bariton, Cicimarra's trefflich geſchulter, edler, hoher Tenor, Botticelli's etwas brummender, aber prächtiger Baß, wären Erwerbungen reinſten Waſſers für jede Bühne geweſen. Und nun mußte man hören und ſehen, wie dieſe Perlen, bei den Darſtellungen ihres beſchränkten Repertoirs, das ſie alle bis zur höchſten Geläufigkeit inne hatten, alle ſich makellos aneinander reihten, wie jede, die eben gerade glänzte, als die herrlichſte von Allen erſchien, bis ein Enſemble ſie zu einem Diadem, würdig die Stirn Apoll's ſelbſt zu ſchmücken, zuſammenflocht, — um den Jubel, die Wuth, das Entzücken zu begreifen, mit dem ganz Wien die italieniſche Oper ſtürmte und ihren Tönen lauſchte. Und dieſe Künſtler erſten Ranges verſchwendeten hier ihre köſtlichen Kräfte nicht an Verkörperung der ſchweren, kühlen, drommetendröhnenden, elephantenſtampfenden Schöpfungen des unliebenswürdigen, allgemein mit Antipathie betrachteten, eiteln italieniſchen Donnerers, den Weber in Berlin beſiegt hatte, ſondern ſie ſtreuten Klangreflexe des blauen Himmels, der Orangedüfte, des leuchtenden Meers, der hellern Sterne ihrer heſperiſchen Heimath, in den lieblichen, ſchmeichelnden, unwiderſtehlichen Melodien des zauberiſchen „Barbier von Sevilla“, des „Othello“, der „Gazza Ladra“, der „Donna del Lago“, des „Matrimonio ſegreto“, des „Abufar“, und auf den Silberwellen ihrer Klänge

in alle entzückt und wollüstig-geöffneten Herzen! — — Der Schöpfer aber der meisten dieser musikalischen Zaubergärten der Armida, der Entzünder dieser Melodie-Leuchtkugelbouquets war nicht der steife, abstoßende Spontini, dessen Auftreten schon Parteien gegen ihn organisirte, sondern der liebenswürdige, alle Herzen im Sturme erobernde, geniale Tonkunstfeuerwerker von Pesaro — war Rossini.

Es trug nicht wenig dazu bei, Weber's Stand in Wien zu erschweren, daß Rossini mit seinem kaum weniger liebenswerthen Freunde, dem geistvollen Caraffa, längere Zeit dort verweilt und seine Opern, die er indeß nicht selbst dirigirte, einstudirt hatte. Aber auch welcher Contrast zwischen den beiden Meistern! Hier der Deutsche: klein, unansehnlich, von frühster Jugend auf ringend und kämpfend, der Gunst der Großen und des Reichthums ermangelnd, kränklich, nur durch den Zauber seines Geistes in kleinen Kreisen liebenswerth, ganz nur durch sein großes Seelenleben bedeutend, — dort der prächtige, große, wohlgebaute Italiener (dessen Oberkopf dennoch merkwürdiger Weise Aehnlichkeit mit dem Weber's zeigte), zum Freunde der Fürsten geboren, den Gräfinnen als lieblichen Cherubin in die süßesten Geheimnisse des Lebens eingeweiht hatten, der Gatte einer schönen Sängerin, durch die er einst einen mächtigen König beherrscht hatte, ein Gewinner des großen Looses im Lotto der Natur, den Geld, Liebe, Ehre dienstbar umtanzten, der lachend überall das ihn anlachende Leben besiegte, und selbst seine unterliegenden großen Gegner Cimarosa, Paësiello, Fioravanti sich zu Freunden zu gewinnen wußte. Rossini in Wien 1823.

Das war die furchtbare Gegnerschaft, mit der Weber hier, nur „auf Gott und seine „Euryanthe" vertrauend", ringen sollte und stolzen Muthes wollte.

Weber empfing gleich den vollen Eindruck dieser Macht, als er kaum in Wien angekommen war, wo er Frau v. Chezy, die in Baden die Bäder gebrauchte und an dem Schauspiel „Rosamunde" mit Franz Schubert arbeitete, und Carl von Holtei antraf. Er schreibt an Caroline:

„Wien, 20. Sept. 1823.

„ꝛc. Der junge Barbaja und andere, überfiel mich gleich, und ſchleppte mich zu ſeinem Vater, der noch immer krank iſt. Dieſer wollte mich ſogleich bereden, von hier aus nach Neapel zu gehen, und eine Oper zu ſchreiben, was ich natürlich vor der Hand von mir wies. Von da ging's in die italieniſche Oper: Matrimonio segreto. Ja, meine geliebte Mukkin, ein Paar Künſtler, wie die Fodor und Lablache ſind mir noch nicht vorgekommen. Hier iſt die höchſte, reinſte Vollendung, das Herrlichſte und Grandioſeſte, was die Natur an Stimme geben kann, und Alles, was nur als Künſtler verlangt werden kann. Ich war unendlich ergriffen, und eine eingelegte Arie ſang die Fodor ſo herrlich, daß ich überzeugt bin, wenn ſie die Euryanthe ſänge, man könnte toll werden. Dieſes tiefe, leidenſchaftliche Gefühl, und dabei die nie vergeſſene Herrſchaft und Beſonnenheit über alle Mittel. Was hätte ich darum gegeben dich herzaubern zu können. Du hätteſt dich in Thränen aufgelöſt.

„Die Chezy ſaß im Parterre und zerriß ſich bald mit Grüßen zu mir in die Loge herauf. Uebrigens war es leer, obwohl nur noch 3 Vorſtellungen ſind. Heut der Barbier von Sevilla, dann Donna del Lago, ꝛc. Leider ſehe ich die Fodor und Lablache in keiner großen Oper mehr, da ſie morgen abreiſen. Nach dem Theater wurde noch viel über Euryanthe conferirt mit Duport. Alles wird gut gehen, bis auf die ſtreitige Eglantine. Ich will nun, ehe ich die Rollen vertheile, noch einige Vorſtellungen abwarten. Man wollte ſogleich eine Oper von Riotte, die zu dem 3. October gegeben werden ſoll, Geburtstag des Kaiſers, zurücklegen. Ich verbat es aber, erſtlich um keinen braven Künſtler an etwas lang Erſehntem zu hindern, zweitens, um das Perſonale beſſer kennen zu lernen. Uebrigens iſt es wirklich höchſt wohlthuend, mit welch unverſtellter, herzlicher Freude ich empfangen werde, und ich ſehe, daß meine Aktien nicht geſunken ſind. Nun, wie Gott will! ꝛc."

„Den 26. Sept. 1823.

„ꝛc. Vorgeſtern Abend hörte ich denn alſo die Semiramis.

Von der Musik kann ich weiter nichts sagen, als daß sie von Rossini ist. Aber nun die Aufführung!!! Ja wenn so gesungen und gespielt wird, da muß alles wirken, die Fodor und Lablache waren unübertrefflich. Du weißt wenn einen so die gewisse Gänsehaut über den Rücken läuft, da ist es das wahre. Ein Duett besonders, was die beiden hatten, so in der Art (nur etwas anders), als — Dein schwarzes Herz durchwühle — war ganz herrlich und mußte auch wiederholt werden. Ich mußte ihr noch versprechen, nach Neapel zu kommen, um für sie zu schreiben, was ich bedingungsweise that, und gestern früh ist sie mit Barbaja abgereist. ꝛc."

„1. October.

„ꝛc. Daß diese italienische Oper Enthusiasmus erregen mußte ist gewiß! Ich ärgere mich hinfort mehr über die Deutschen als die Italiener. ꝛc."

„4. October.

„ꝛc. Ich hörte den 1. Akt des Tankred, wo die Grünbaum sehr schön sang und das Publikum es auch anerkannte. Freilich ist sie keine Fodor!! ꝛc. ꝛc. Es ist in jedem Falle sehr gut, daß sich meine Oper hinausschiebt, damit die italienische aus den Ohren kommt. ꝛc."

Auch Holtei erzählt eine ergötzliche Geschichte von der Wirkung, welche die Leistungen der italienischen Sänger, ganz gegen seinen Willen, auf Weber machte. Die kleine Historie mag hier eine Stelle finden, weil sie die tiefe und leidenschaftliche Antipathie gegen seines Rivalen Rossini Musik charakterisirt, die nur in der scharfen Ausprägung seiner Richtung, die den Gegensatz absolut negirte, ihre Begründung und Entschuldigung finden darf.

„Weber hatte eine Loge zu seiner Disposition und liebte es, wenn wir ihn darin besuchten. Dies geschah denn auch einmal, während der Aufführung der „Cenerentola". Signora Comelli-Rubini in der Titelrolle hätte, mit aller Achtung vor ihrer schönen Altstimme und guten Schule, sei es gesagt, ein Bischen jünger, dünner, zierlicher aussehen dürfen. Alles Uebrige dagegen mußte man vollkommen nennen,

und Lablache wie Ambrogi von einer Vollendung in Gesang, Parlando, Spiel, Komik, daß ich immer noch vor Freude zappeln möchte, wenn ich nur daran denke. In Weber's Loge aber durften wir an's Zappeln nicht denken, weder meine Frau, noch ich; denn wir wollten den reizbaren Freund nicht kränken. Wir schluckten also unser Entzücken, so gut es gehen wollte, hinunter und zappelten inwendig; was uns auch während des ersten Aktes leidlich gelang. Im zweiten jedoch, beim Duett zwischen „Dandini und Magnifico", welches, mag es immerhin eine Nachahmung Cimarosa's heißen, nichtsdestoweniger ein Meisterwerk genannt werden muß, trieben Ambrogi und Lablache ihre Buffonaden so in's Erhabene, daß wir Weber's Nachbarschaft vergaßen und in das Jauchzen des überfüllten Hauses einstimmten. Als wir wieder zur Besinnung kamen, war Er verschwunden. Am nächsten Morgen — wir sahen uns öfters beim Frühmahl — befragte ihn meine Frau, warum er gestern so plötzlich aufgebrochen, und ob er unwohl gewesen sei? Nein, antwortete er, ich wollte nicht länger bleiben. Denn wenn es diese verfluchten Kerls schon so weit bringen, daß solches nichtswürdiges Zeug mir zu gefallen anfängt, da mag der Teufel dabei aushalten. Wir schrien laut auf, dies sei die größte Lobeserhebung, die der italienischen Oper noch zu Theil geworden. Zuletzt mußte er selbst noch lachen über seinen Ingrimm."

Weber hätte nicht der Adept in der tiefsinnigen Wissenschaft von den wunderbaren Beziehungen zwischen Bühne und Publikum sein müssen, zu dem ihn ein lebenslanges Umhersteuern im klippenvollen Meere der Theaterwelt gemacht hatte, er hätte auch nicht einer der Mitbegründer des harmonischen Bundes zu gegenseitiger Kritik sein dürfen, wenn er, den Zauberkräften der italienischen Oper gegenüber, nicht auch diejenigen seiner Streitkräfte, die außerhalb der Vortrefflichkeit seines Werkes lagen, kennen zu lernen und streitbar und kampflustig zu machen gesucht hätte. Sein geübter und klarer Blick fand und ermaß dieselben schnell.

Zum Glück für ihn, seinen Ruhm und die Kunst zeigten sie sich ihm nur in Sphären, in denen Intelligenz, Bildung, Geschmack und

warme Kunſtliebe heimiſch waren, und an Perſonen gebunden, mit denen im Bündniß zu ſtehen keine Unehre bringen konnte, deren Hülfe daher ohne Skrupel angenommen werden konnte.

Er iſt erwähnt worden, wie Weber erkannt hatte, daß der Kern ſeines Publikums zunächſt aus den Kreiſen der Wiener Bevölkerung beſtehen werde, die z. B. Schuppanzigh's geiſtvolle Quartettcyclen füllten, und daß nur durch deren Vermittlung erſt das Werk dann in noch weiteren Sphären zur Geltung kommen könne. Es galt alſo, ſich in der Neigung, Liebe und Achtung dieſes Publikums durch alle gebotenen, edeln Mittel zu feſtigen.

Die „Muſikbörſe" im Paternoſtergäßchen.

Ferner ließ ihn ſein geſelliger Verkehr, vor Allem aber der Handel und Wandel auf jener berühmten Muſikbörſe im Paternoſtergäßchen zu Wien, dem Muſikladen von Steiner (Haslinger), erkennen, daß er auch die Federn der wackerſten der Wiener Schriftſteller für ſich haben werde, deren tieferer Sinn an den Feſten der italieniſchen Oper mit „Ton-Feuerwerk und Klang-Conditorwaaren" genug hatte und die ſich nach der „Rheinweinblume deutſcher Kunſt" ſehnten. Wer dieſe alle waren, das ließ ſich beim Ab- und Zugange im Steiner'ſchen Laden, wo die großen Herren von Note und Feder täglich flüchtig einſprachen und, beim Durchblättern der neueſten Muſikerſcheinungen, ihre Meinung meiſt ſehr rückhaltlos und in mehr als lapidarem Style zum Beſten gaben, leicht unterſcheiden, beſonders wenn man, wie Weber, von Vielen unerkannt, hörend im Eckchen ſitzen konnte. Die dritte und zwar nicht ſchwächſte Schaar von Bundesgenoſſen, die Weber hatte, um deren Wohlwollen er ſich aber durchaus nicht direkt zu bewerben geſonnen war, beſtand aus allen denjenigen, welchen die italieniſche Oper, um deren Protektoren willen, antipathiſch war, das niedere Volk, das nicht italieniſch verſtand und dem Hofe, dem Adel und der Garniſon ſchmollend den Rücken kehrte. Zum Glück führten die Wege, auf denen jenem Theile des Publikums und den Gewalten der Preſſe näher zu treten war, in Richtungen, in denen Weber, der ſie ſonſt niemals beſchritten haben würde, ſich gerne leiten ließ.

Sein Drang und Wunſch, den großen Meiſter des „Fidelio", mit dem ihn die Correſpondenz über dieſe Oper in ſo nahe, ja, wie

Beethoven ſelbſt ausſprach, freundſchaftliche Beziehungen gebracht hatte, von Angeſicht zu Angeſicht kennen zu lernen, leitete ihn ſichern Schritts auf den einen; auf den andern führte ihn die gutmüthige Abſicht ſeines treuherzigen Wirthes Schwarz, ſeinem Gaſte eine „ganz extrae Freude“ zu machen.

Die „Ludlamshöhle“.

Es war eben damals in Wien, unter den Auſpicien guter Götter, eine Geſellſchaft zuſammengekommen, die an Geiſt und Luſtigkeit und Reichthum der in ihr vertretenen Elemente vor- und nachher nie wieder ihres Gleichen haben ſollte.

Da ſie großen Einfluß auf Weber's Wirken und ſeine Erfolge gehabt hat, ſeien ihr hier einige Zeilen gegönnt.

Heitere, geiſtvolle, junge Leute, unter denen ſich Deinhardtſtein, Haſſaurek, Küſtner, Korntheuer, Sydow, Caſtelli ꝛc. befanden, kamen ſchon im Jahre 1816 und 1817 im Gaſthauſe „zum Blumenſtöckchen“ im Ballgäßchen allwöchentlich zuſammen, um ſich mit Geſang und harmloſem Kunſtdisput zu unterhalten. Man war jener Zeit luſtiger als jetzt und jene Geſellſchaft war ſehr luſtig.

Das war die Wurzel der „Ludlamshöhle“, einer Geſellſchaft, die europäiſchen Ruf erlangen ſollte, ohne jemals eine andere Tendenz gehabt zu haben, als „des holden Unſinns Pflege“, nichts trieb als die Kunſt, den Ernſt des Lebens von der harmloſen Tollheit jagen zu laſſen, keine Pflichten auferlegte, als luſtig ſein. Aber in Allem gebührt der Meiſterſchaft die höchſte Ehre, und ſo errang ſich hier die Vollendung der Lachkunſt den Kranz.

Den Namen erhielt dieſe wunderliche Geſellſchaft, als ſie, zu groß für ihr bisheriges Local geworden, nach der gemeinſchaftlich beſuchten erſten Vorſtellung von Oehlenſchläger's Stück: „Die Ludlamshöhle“, in das Schloſſergäßchen zum gemüthvollen Wirth Heidvogel überſiedelte, der ſie treulich bis an ihr polizeiliches Ende hegte.

Ein nackter Bacchus ritt auf dem Faſſe über der Thür der dunkeln Kneipe, eine dunkle Wendeltreppe führte hinauf nach den Propyläen, einer niedrigen, großen, räucherigen Stube, wo profanes Geſindel ſich den Magen mit Bier, Wein und Speiſe füllte. Durchſchritt man dieſe, ſo fand man ſich im Allerheiligſten der Ludlamshöhle. Ein

langes, dunkles, einfenstriges Zimmer streckte sich geheimnißvoll vor dem Neophyten, ein kahler Tisch von einfachen Stühlen umreiht, ein paar Wandschränke für die Kleider, ein paar Haken für die Hüte, das war das ganze Ameublement des berühmten Locals. Als später die Gesellschaft, die bei ihrer Aufhebung hundert Mitglieder zählte, sich noch vergrößerte, ließ der Großhändler J. Biedermann eine Mauer niederreißen, die eine angrenzende Stube schied, und erhielt dafür den Ehrentitel: „Ludlams Mauerbrecher".

In Tabacksdampf tiefbläulich eingehüllt, reihte sich in diesem mehr als schlichten Locale, um diesen kahlen Tisch fast Alles, was Wien damals an Geist, Witz, Kunst und Wissenschaft aufzuweisen hatte, weil Jedermann von Verstand und Gemüth, der einmal in diesem „geschaitlustigen Kreise" gelacht hatte, demselben als Mitglied angehören wollte. Mit Affenblut geschriebene Gesetze mußten daher erlassen werden, deren unerbittliche Handhabung den Kreis vor Verunreinigung durch Dumme und Polizeiseelen schützen sollte.

Die „Ludlamshöhle" wurde für die Welt erklärt. Alles draußen war das Reich des Wesenlosen, die Ludlamiten allein waren „Körper", jeder andere Mensch nur ein „Schatten". Wollte ein „Schatten" „Körper" werden, so hatte er eine furchtbare Prüfung zu bestehen, und nur der, der die albernsten und unpassendsten Antworten gab, fand Aufnahme. Der Neophyt streifte mit dem Eintritte in die Höhle seinen Schattennamen ab und erhielt einen neuen, der an seinen „Körper" geknüpft war.

Gesetzlich war der Dümmste der Gesellschaft ihr Fürst, ihr Kalif. Einstimmig hatte man auf den Thron den Schauspieler Schwarz erhoben, der ein sehr rothes, dummes Gesicht hatte. Daher der Wahlspruch der Höhle: „Schwarz ist roth und roth ist Schwarz!" der später (o Schmach deutscher Polizei!) Ursache zur polizeilichen Aufhebung der geistvollsten und harmlosesten Gesellschaft werden sollte!

Der „Kalif" mit dem furchtbaren Höhlennamen: „Rauchmar der Zigarringer", sah stolz, viel essend, viel rauchend, viel schweigend, auf den Kreis mächtiger und geistbegabter „Körper" herab, die sich um ihn lachend, schreibend, vorlesend, zeichnend, abarbeiteten, während

er „Nichts zu thun hatte, als dumm zu ſein“. Da wurden Ludlams-Lieder und Chöre geſchrieben und componirt, Ludlams-Bilder und Carrikaturen gezeichnet und fünf eigens für die Höhle geſchriebene Zeitungen redigirt. Von dieſen war die „Trattnerhof-Zeitung“, nach der Wohnung des Kalifen im Trattnerhofe ſo genannt, die officielle; ſie begann ſtets mit den Worten: „Seine Rauchheit der Kalif haben in Dummheit geruht“. Der geiſtvolle Haſſaurek mit dem Höhlennamen „der ewige Schatten“, ſtand an ihrer Spitze. Zwei andere Zeitſchriften, „Wächter“ und „Kellerſitzer“, waren die Organe von Ignaz Jeitteles (Roller der Unbegreifliche) und Saphir (Ludlams lapis infernalis), während Caſtelli (Chif Charon, der Höhlenzote) die „Wiſche“, das demokratiſche der Blätter, inne hatte. An Mitarbeitern bei dieſen Blättern fehlte es nie, und wenn es gar ein tolles neues Ludlamslied zu ſchmieden galt, da wetteiferten die beſten (dümmſten) Köpfe, da erſchienen ſie alle mit „Wiſchen“, unter Vortritt des gewaltigen „Voran des Geharrniſchten“ (Rückert), die Edeln: „Columbus Turturalla“ (Zedlitz), „Seinsmeſtill von Desputirowat“ (Deinhardtſtein), „Sophokles der Iſtrianer“ (Grillparzer), „Feifer von Feifersberg“ (Th. Hell), „Traubinger à Codexi“ (Mailath), „Zweipfiff der Sicilianer“ (Seidl), „Hudeltei“ (Holtei), „Peter der Grantige“ (Halirſch) und wie ſie alle hießen und buhlten um die Ehre des Geſchreis: „Eins! Zwei! Drei!“, das in der Ludlam den beſten, d. h. tollſten, zotigſten und witzigſten Dichter oder Künſtler lohnte. Schmeichelnd bewarben ſich eben ſo mit ihren humoriſtiſchen, muſikaliſchen Gedanken „Sedl von Latſchek“ (Sedlazek), „Notarſch Sakramensky“ (Gyrowetz), „Roſſini von Nowgorod“ (Bierey), „Taſto der Kälberfuß“ (Moſcheles), „As minor“ (Aßmeyer) ꝛc., um die Gunſt, unterſtützt vom weiſen Rathe des Meiſter „Monochord der Tongrübler“ (Chladni), die Höhlenlieder ſetzen zu dürfen und dadurch mit einem Male unſterblich zu werden, denn was war eine Symphonie, eine Oper, ein Oratorium gegen ein Höhlenlied?! — Kein Wunder war es, daß von ſolchen Kräften getragen, die ſich der Sache mit Jubel weihten, von „Tacitus Lachelberger“ (Eugen von Stubenrauch) mit den meiſterhafteſten Carrikaturen illuſtrirt, die Journale der „Höhle“

prächtig gediehen und das Archiv der Höhle sich bald in eine Schatzkammer voll geistreicher Possen, Zoten, Lieder, Lustspiele, Musikwerke, Zeichnungen, Carrikaturen ꝛc. verwandelte, wie sie niemals sonst auf Erden vorhanden gewesen ist. Auch diese, wie so viele andere geistige Herrlichkeiten, sind in den Händen der Wiener Polizei zu Asche geworden, wie jene schönen Früchte im Mährchen, die unter der Hand des Gottlosen in Staub zerfallen.

Aber ganz natürlich lag auch in dieser festgeschlossenen Gesellschaft, deren Mitglieder sich zwar untereinander in der Höhle unbarmherzig verspotteten und geißelten, nach außen hin aber fast immer fest, Rücken an Rücken, standen, ein so mächtiger Schwerpunkt der öffentlichen Meinung über Alles, was Kunst, Wissenschaft, Geist und Leben betraf, daß sie dadurch etwas Furchtbares erhielt. Sie hat diese Macht nie gemißbraucht, dazu bestand sie aus zu edeln Elementen, aber gefördert und gestützt hat sie manches wahre Talent, wie das Weber selbst am Besten erfahren sollte.

Der „Kalif" selbst führte Weber, wie erwähnt, in die, von dem Besuche des Componisten des „Freischütz" vorher benachrichtigte Höhle ein. Benedikt und Holtei begleiteten ihn.

Aufnahme in die „Ludlamshöhle".

Die Gesellschaft war sehr vollzählig beisammen, die kleinen Räume gedrängt voll „Körper" und „Schatten", dicker Nebel ruhte auf der Versammlung, die Weber mit dem „Ehren-Schattenliede", dessen Text nur aus den Worten: „dumm! dumm! dumm!" bestand, begrüßte. Als es verklungen war, forderte eine Stimme auf, den eben eingetretenen „Schatten", und „in Rücksicht auf das Licht, das er auf sie werfe", auch den mit ihm Gekommenen, sofort, als erste und letzte Ausnahme vor den Gesetzen der Ludlam, ohne Prüfung die Körperlichkeit zu verleihen, welcher Vorschlag brüllend mit Eins! Zwei! Drei! beantwortet wurde. Auf ein Zeichen des Kalifen reihte sich nun alles nach „Ludlams-Satz und Recht", um die Tafeln und Alle saßen nach Vorschrift, sämmtlich den Kopf in beide Hände gestützt, stark rauchend, aber schweigend, fünf Minuten über den Namen nachdenkend da, den der neue Körper zu erhalten hatte. Nach Ausruf der geschöpften Gedanken erhielt Weber, durch Acclamation, den Ludlams-Namen: „Agathus der Ziel-

treffer". Agathus mit Hinweis auf den „Freiſchütz", mit dem er ſo recht in's Schwarze geſchoſſen habe. Auf Vorſchlag eines „Körpers" fügte man hierzu eine noch nicht dageweſene Ehre. Er, als einziger von allen Ludlamiten, wurde mit dem Charakter: „Edler von Samiel" in den Adelſtand der Ludlam erhoben. Benedikt's Namen bildete man, indem „Bene" in „Male", „dikt" in „dünn" transformirt wurde, und nannte ihn „Maledünntus", mit dem Prädikat „Wagner der Weberjunge", unter Hindeutung auf Wagner im „Fauſt" und Benedikt's Jüngerſchaft bei Weber.

Nun jagte ſich den Abend durch das Beſte, was die Ludlamshöhle bieten konnte an Witz und Wort, Lied und Poſſe. Chif Charon, der Höhlenzote (Caſtelli), und der Zoten-Infant (Kattel) überboten ſich in anmuthigen und unanmuthigen Gräueln, und zwar in Formen, daß Weber, auf deſſen ſchwacher Bruſt und zarten Nerven der Lärm, der Tabackrauch und der Eindruck der allzuderben Späße ſchwer ruhte, weit mehr abgeſtoßen und entſetzt als angezogen von der Geſellſchaft, ſelbſt die ihm angethanen Ehren in der Aufregung unterſchätzte und beim Heimgehen zu Holtei ſagte: „Hat mich doch der Teufel geritten, daß ich mich in das Weſpenneſt geſetzt habe! Wenn ich nicht Rückſicht auf die Kritik zu nehmen hätte, deren Helden dort mit ſauigeln, kein Satan brächte mich wieder hin!"

Aber ſein Widerwillen half ihm nichts! „Die Kerls waren zu fidel". Er ging, halb gezwungen, wieder hin, und als er ſechs Mal da geweſen war, hatte der Zauber gewirkt, er hatte ſich an die andere Form gewöhnt, in welcher das von ihm ja auch ſo ſehr geliebte „Unſinntreiben" hier geübt wurde, und er freute ſich den ganzen Tag auf den Abend in der geſchmähten Ludlam.

Dieſe vergalt ihm ſeiner Zeit ſeine Liebe dadurch, daß ſie feſt zu ihm ſtand in den ſchweren Tagen der Euryanthenaufführung und ſeinen Geiſt heiter und friſch hielt während des ganzen Wiener Aufenthalts, der ihm ſo viel des Bittern und Niederdrückenden bot.

Darum konnte er auch, trotz alle dem, ſo fröhlich dort lachen wie je zuvor und lachte viel. Das Leopoldſtädter Theater übte ſeinen Reiz wieder und, in andrer Weiſe, die liebliche Wiener Gegend; der guten

Wirthshäuser und gebacknen Hähnerl und des schwarzen Rettigs nicht zu vergessen! Meist strich er mit Holtei umher. Er pflegte damals das Ideal eines frohen Wiener Tags durch drei „L“ zu bezeichnen: Landpartie, Leopoldstadt, Ludlam.

Das Frühaufstehen zu den Landpartien wurde dem Armen, der mit dem Holtei'schen Ehepaare dasselbe Gasthaus bewohnte, leicht gemacht durch kleine diabolische Störenfriede, die seiner Zeit auch Wolff und Eduard Devrient so zur Verzweiflung getrieben hatten, daß ersterer sich einen Wachstuchsack machen ließ, in den er vorm Schlafengehen hineinkroch. Weber faßte die Sache im Humor der Verzweiflung und meinte: „die Thätigkeit dieser Thierchen sei höchst instruktiv; er könnte ganze Partituren von den größern Körperflächen seiner Schlafgenossen herunterlesen!“ Nichtsdestoweniger zwangen ihn die kleinen, hüpfenden Satane doch zuletzt, zu Duport überzusiedeln, der ihm seine Wohnung anbot. Gasthofspein.

Trotz all' der freundlichen Eindrücke, die Weber mit Absichtlichkeit fleißig auf sich einwirken ließ, um sich die volle Spannkraft der Geistesthätigkeit zu erhalten, lastete das Schicksal seiner Oper doch schwerer auf ihm, als er eingestehen mochte, und dieser Druck nahm durch die Unthätigkeit zu, in der ihn das Hinausschieben der Proben hielt, zu denen nicht gut geschritten werden konnte, ehe die Italiener das Feld geräumt hatten, und Riottes Oper „Euphemia von Avogara“, die vor „Euryanthe“ auf dem Repertoire stand, gegeben war. Das gab ihm Zeit, auf das Geräusch der öffentlichen Stimmung in Bezug auf seine Oper zu lauschen, das nicht allzu ermuthigend lautete und von dem leider auch einige Schallwellen nach Dresden gedrungen waren, so daß er sich gezwungen sah, zu Carolinens Beruhigung an sie zu schreiben:

„23. Sept. 1823.

„ꝛc. Laß dich nur um Gottes Willen nicht von Böttiger ängstigen, denn sein Correspondent Griesinger ist so entsetzlich für alles Italienische eingenommen, daß er gar nicht glaubt, man könne eine deutsche Oper singen hören. Und wahrlich, das Publikum ist sehr gerecht. Sie haben gestern neben diesen Heroen die Ungher in einem ganz unbedeutenden Ariettchen tüchtig applaudirt. Ich bin ganz guten Muths. ꝛc.“

Er beſaß indeß wirklich nicht ſo viel frohen Muth, als er, ſich ſelbſt täuſchend, meinte. Zwar hatte ſich Weber ſofort bei ſeiner Ankunft mit den Sängern, denen er a priori die Rollen in ſeiner Oper zugedacht hatte, weil er ſie kannte, in Vernehmen geſetzt und ihre Parthien vorbereitend mit ihnen durchgegangen, das reichte aber nicht aus, ihn künſtleriſch während der tödtlich langen vierzehn Tage zu beſchäftigen, die zwiſchen der erſten Probe der „Euryanthe“ und ſeiner Ankunft in Wien lagen; auch ließ ihn das Getreibe nicht recht zur Arbeit an der noch zu vollendenden Ouverture kommen, ſo daß er in unbeſchäftigten Stunden ſich peinlichen Reflexionen hingab, deren Wirkung auf ſeine Seele meiſt die Form jener heißen und unüberwindlichen Sehnſucht nach Heimath, Ruhe, Weib und Kind annahm, die bei jedem Fernſein von Daheim größere Gewalt erhielt und, alle andern Empfindungen überdauernd, bei ſeinem Tode den letzten Schlag ſeines Herzens bewegen ſollte. Dieſes mächtige Gefühl nimmt einen ſo bedeutſamen Raum in Weber's Seelenleben ein, daß hier einige Stellen Platz finden mögen, in denen ſich ſeine Sehnſucht nach ſeinem Söhnchen, die ihn am tiefſten bewegt zu haben ſcheint, am geeignetſten ausſpricht. Er ſchreibt:

Heimathsſehnſucht.

„ꝛc. Mein geliebter Muks*), jeden Augenblick bin ich bei dir und Maxi (Max) geweſen, habe mit Euch gepapt (gegeſſen) und geſchlafen! Wie mag es Euch gegangen ſein? Du glaubſt nicht, was ich für Angſt ausſtehe um deiner Angſt willen, die dich krank macht. ꝛc.“

Und ſpäter:

„ꝛc. Mein guter Mäxe hat meine Naſe ſchön gezeichnet mit 2 tüchtigen Riſſen, die unter einigen Wochen noch nicht vergehen werden. Ach, ich wollte mir gerne das ganze Geſicht zerfleiſchen laſſen, wenn ich ihn einmal auf dem Schooße haben könnte. ꝛc.“

Und:

„ꝛc. Du glaubſt nicht, welches Intereſſe ich jetzt an Kindern nehme, beſonders wenn ich Aehnlichkeit mit Max herausfinden kann. ꝛc.“

*) Liebesname für ſeine Gattin. D. Verf.

Und:

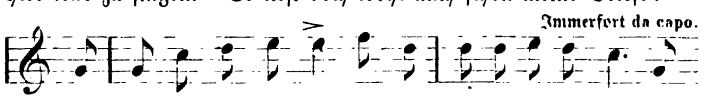
„ꝛc. Die sieht unserer Prinzessin Caroline so sprechend ähnlich, daß ich ordentlich erschrak, ein liebes, liebes Kind, das mir gleich Patschchen gab und so freundlich und zuthunlich mit mir war, daß sich alle wunderten; das machte mich so weich, daß ich Noth hatte, die Augen trocken zu erhalten. ꝛc."

Und:

„ꝛc. Nach Tisch kam ein kaum 10 Monat altes Mädchen von Wilhelmi. Sie schrie und ich allein konnte sie wieder beruhigen ꝛc. an wen ich doch da dachte weißt du wohl, und daß ich sie also herzte und hätschelte. — Ach meine gute Mäxe, kann ich dich nur erst wieder auf dem Schooß haben! Nun ist er schon 17 Monat alt und wird $1^1/_2$ Jahr sein, ehe ich ihn wieder sehe. Da ist er schon ein alter Herr und wird mir wohl entgegen reiten. ꝛc."

Einmal erhält sogar seine Zärtlichkeit und die Sehnsucht nach seinem Knaben musikalischen Klang:

„ꝛc. Ich küsse meine gute Mäxe als treuer Vater und gebe ihm hier was zu singen. Er liest doch wohl auch schon meine Briefe?



Besetzung der „Gurvanthe".

Eines der grimmigsten Ungethüme, die den Eingang zur Ruhmeshalle gegen kühne, für das Theater schreibende Dichter und Musiker zu bewachen pflegen, „das Uebelwollen der Darsteller" genannt, zeigte sich auffallend mild gegen Weber gestimmt. Er hatte von dessen Dränen fast gar nicht zu leiden. Seipelt, Haitzinger und Forti, denen die Rollen des König, Adolar und Lysiart von Anfang an zugedacht waren, zeigten sich zufrieden, voll Eifers und vom besten Willen beseelt. Besonders war Forti Feuer und Flamme für seinen Part, dessen Schönheiten er nicht genug hervorzuheben wußte.

Nur bei seiner alten Freundin Grünbaum, die, vom Publikum etwas vernachlässigt, sehr eifersüchtig ihre Rechte als Primadonna zu

überwachen begann, fand Weber merkwürdiger Weise Einwendungen und Nörgeleien, als er ihr die Rolle der Eglantine brachte, so daß er nahe daran war, diese Parthie in seinem Verdrusse einer auf der Retour befindlichen Sängerin anzuvertrauen. Weber schreibt darüber an Caroline:

„ꝛc. Die Grünbaum grüßt auch bestens. Ich habe mit ihr wegen der Eglantine gesprochen, wo sie sich wirklich lächerlich nahm. So proponirte sie mir unter Anderem, ich sollte der Oper einen anderen Titel geben. Ich mußte herzlich lachen, und fragte sie, ob das nicht eine ächt ital. Primadonnen-Idee wäre? Ja, meinte sie, es wäre des Auslandes willen, das glauben müsse, sie sey auf 2te Parthien reduzirt. Ich erklärte ihr darauf ganz freundschaftlich, sie möchte das Buch lesen, und sich dann entscheiden. Könne sie es nicht mit wahrer Lust thun, so solle sie es lieber bleiben lassen. Ich werde schon Eine finden, und die Bondra, die sonst die Bestalin ꝛc. sang, ist eine sehr brave Schauspielerin, versteht zu singen und sieht gut aus, wenn gleich die Stimme der ersten Frische entbehrt. Um das Alles ordentlich beurtheilen zu können ist es recht gut, daß Riotte's Oper voraus geht, die auf den 3. Oct. bestimmt ist. ꝛc."

Schließlich ließ sich die Grünbaum durch den Blick auf diese Gefahr und die Einsicht in die ihr bestimmte Parthie, vor allem aber durch des gefürchteten Kanne derbes Wort: „Wer nicht bei dieser Oper zu uns steht mit Leib und Kehle, der ist unser Feind!" bewegen, dieselbe ohne alle Modifikation zu übernehmen.

Es blieb noch die Rolle der Euryanthe zu besetzen.

Zwar hat Weber, als man einst in Dresden darüber stritt, für wen diese Parthie geschrieben sei, und ihn selbst zur Entscheidung aufrief, einfach gesagt: „Für die Euryanthe!" aber es müßte Alles trügen, wenn er sich nicht bei der Composition als deren Darstellerin Charlotte Ungher gedacht hätte, deren großes Talent er im Jahre zuvor hatte kennen und schätzen lernen.

Henriette Sonntag.

Inzwischen war die Schülerin seiner alten Freundin, der von ihm hochgehaltenen Madame Czegka in Prag, Henriette Sonntag, in

Wien engagirt worden. Weber hatte sie Jahrs zuvor in Prag gehört und zwar ihr Talent recht hübsch, das Mädchen aber, wie erwähnt, nach seinem Ausdrucke „noch ganz ganſig“ gefunden. In der That war sie in Prag bis zum Ende des Jahres 1822 fast nur wegen ihres „Engelsköpfchens und artigen Stimme“ beachtet worden. Große Bedeutung maß ihr niemand bei, und erst der Abgang der Allram und Czegka brachte einige größere Parthien in ihre und ihrer lieblichen Collegin, der jüngeren Brunetti, Hände. Rasch war nun ihre Kraft mit ihren größeren Zwecken gewachsen und im August 1822 errang sie als Zerline den ersten mächtig durchschlagenden Erfolg. Mit ihrer Mutter, die in Baden bei Wien deklamirte, nach Wien gereist, gastirte sie sehr zaghaft als „Agathe“, „Prinzessin von Navarra“ und „Myrrha“ und bezauberte alle Herzen wohl eben so sehr durch ihre unschuldige Lieblichkeit als ihren Gesang. Rasch griffen Graf Palffy und Barbaja zu, und da Wilhelmine Schröder eben nach Dresden abging, ersetzten sie, mit seltenem Glücke, Schönheit mit Schönheit, Talent mit Talent. Im April 1823 debütirte sie im Theater an der Wien als Donna Anna, welche Rolle sie, wunderlicher Weise, häufig gegen die der Zerline vertauschte, erschien aber als nur kleines Licht neben dem Glanzgestirne der Fodor und Rossini-Colbran. Die Wiener „sahen und hörten sie gern“, damit war ihre künstlerische Stellung bezeichnet. Beethoven, der sie zwar nicht hören konnte, sah doch die Künstlerin in ihr und interessirte sich lebhaft für sie. Auch nach Vorstellung der „Euryanthe“ war eine seiner ersten Fragen: „Wie hat die kleine Sonntag gesungen?“ Man lobte damals auch, hervorhebend, ihre geschmackvollen, historisch-treuen und passenden Toiletten. Ihre Schönheit und Unschuld war, da man letztere mit Beschränktheit verknüpft meinte, das Ziel unzähliger Nachstellungen von Cavalieren, Geldfürsten und — Collegen. Vor Forti's, des schönen und erfahrenen Verführers, den sie vielleicht liebte, Unternehmungen scheint sie eine fast kindische Furcht gehabt zu haben. Durch diese gab sie sich häufig Blößen, die dann, als Anekdoten, das Publikum auf ihre Kosten lachen ließen. Im Juli hatte sie den Versuch gemacht, Spontini's „Amazily“ zu singen, ihre Stimmmittel haben aber nicht ausgereicht und die

Fodor, die das Talent und die Gaben der 17jährigen Sängerin wohl erkannte, hatte neidisch ausgerufen: „diese kleine Deutsche kann gar nix!“

Wie wenig man im Allgemeinen, bei all' ihrer Beliebtheit, Respekt vor dem Genre ihres Talents in Wien damals hegte, selbst nachdem sie die große Parthie der „Euryanthe“ so siegreich durchgeführt hatte, dafür giebt ein plattes Bonmot Zeugniß, das nach der Aufführung dieser Oper coursirte: „Das Gauserl ist halt das Best' von all' Eure Anten (Enten)!“

Man begriff nicht, warum Weber „dieser kleinen, hübschen Person“ die Hauptparthie in seinem großen Werke anvertraut hatte, und da man doch ein Motiv dafür finden mußte, so sagte man, er sei in sie verliebt. Nun errang sie zwar Ende September einen sehr großen Erfolg durch den kecken Versuch, inmitten der großen italienischen Sänger italienisch eine Hauptrolle in einer Rossini'schen Oper zu singen. Sie trat als Elena in der „Donna del Lago“ auf und, fortgerissen von der bedeutsamen Umgebung und der künstlerischen Vollendung der Gesammtleistung, übertraf sie sich selbst, so daß stürmischer Beifall sie vor all' den berühmten Fremdlingen auszeichnete und sie beträchtlich in der Achtung des Publikums hob. Dieser Vorstellung wohnte Weber bei und schreibt, zwar ohne viel Enthusiasmus, davon:

„ꝛc. Die Sonntag war allerliebst als donna del lago, sie ist jugendlich, frisch und die Geläufigkeit bedeutend. Im Spiel schien sie etwas kalt zu sein. Die Mutter schob es auf die fremde Sprache, in der sie sich doch unbequem bewege. ꝛc.“

Nichtsdestoweniger bestärkte ihn das Gesehene und Gehörte in seiner Absicht, nur dieser Künstlerin seine „Euryanthe“ singen zu lassen. Es fügte dieß leider ein neues Moment zu dem Vorurtheile hinzu, mit dem man in gewissen Kreisen Wiens dem Erscheinen des Werkes entgegen sah.

Tags nach dieser Vorstellung ging Weber

„ꝛc. mit Buch und Parthie der Euryanthe zur Sonntag, las es vor und sang sie vor. Mutter und Tochter waren wirklich äußerst ergriffen. Es fehlte nicht an Thränen und Feuer. Ich hoffe das

wird gut werden! auch mich märrischen Esel, der doch das Ding gemacht hat, rührte es aufs Neue und ich war recht müde, als ich in die Oper kam (Cenerentola), da ich von 5—8 Uhr mich abgeredet und gesungen hatte. ꝛc.“

Der Erfolg hat seine Erwartungen vollständig bewahrheitet, da Henriette Sonntag ein Lebensnerv seines Werkes wurde.

Eine im Steiner'schen Geschäfte in Gegenwart Haslinger's, des Abbé Stadler und Julius Benedikt's in Bezug auf Weber's neues Werk gethane Aeußerung des Altmeisters Beethoven, die Weber durch Benedikt zu Ohren kam, ließ ihn auch das unangenehme Gefühl verwinden, das ihn bisher, trotz seiner Sehnsucht, Beethoven kennen zu lernen, veranlaßt hatte, den Besuch bei ihm immer noch aufzuschieben. Er fürchtete, beim Gegenüberstehen Auge in Auge, von dem hochverehrten Meister, durch Rauhheit der Formen oder unschöne Kundgebungen seiner Krankheit, vielleicht sogar verletzende Barschheit, ein mit der Größe seiner moralischen Erscheinung unharmonisches Bild zu erhalten.

Beethoven war zu Steiner in seiner kurzen Weise hereingeschossen und hatte zu ihm gesagt: „Es freut mich, daß sie wieder ein deutsches Werk verlegen. Ich habe viel Gutes von Weber's Oper gehört. Ich hoffe sie wird ihm und Ihnen viel Geld und Ehre einbringen!“ Jetzt mußten alle Rücksichten weichen.

Durch Haslinger angemeldet, fuhr Weber am 5. October mit diesem und Benedikt hinaus nach Baden, wo der graue Löwe bis spät im Herbste zu hausen pflegte. Besuch bei Beethoven.

Beethoven war zu jener Zeit der Grimmbart nicht mehr, als den ihn Rochlitz, Spohr, Reichardt und andere, zwei und drei Lustren früher, gefunden und geschildert hatten. Durch Natur und Erziehung abgeschlossen, cholerisch und menschenscheu, wie die wunderliche kleine Freundin, deren Tod ihm als Knabe so viel Zorn und Kummer bereitet hatte, war er durch das ascetische Versenken in die gestaltenlose Welt seiner übersinnlichen Kunst für den Verkehr mit Menschen a priori für gewöhnlich fast unbrauchbar geworden. Ohne Beispiel in der

Kunſtgeſchichte hat Beethoven's pſychiſches Leben in ſeiner ernſten Gewalt nur noch ſeines Gleichen in den Legenden der Märtyrer und einigen ehernen Geſtalten in antiken Republiken. Wie die Apoſtel gelobte er ſich, zu den Füßen Vater Haydn's ſitzend, ewiges Cölibat; ohne Mitleid mit ſeinen heißen Gefühlen, ſchloß er das Auge vor allen jenen, draußen aus der Welt ſo lieblich winkenden Augen, Händen und Blumen, da ſie ihn von ſeiner einzig alleinigen Aufgabe: „die Offenbarung der Tonkunſt zu ſchreiben!“ hätte ablenken können.

Alle ſeine Beziehungen zur Welt erſchienen wie Handlungen momentanen Selbſtvergeſſens. Beethoven eſſend, trinkend, liebend war für die Welt ein Unding; im Grunde genommen ſaß er für die Menſchheit von jeher als wunderbares Bild in fabelhaftem Lande und -- tönte.

Dieſes tief-ernſte Urweſen ſeiner Seele mußte in die finſterſte Melancholie übergehen, als bei ihm, dem kaum Dreißigjährigen, Werdenden, Strebenden, jenes fürchterliche Uebel anklopfte, das, für Jeden kaum zu tragen, ihm, dem die Schöpfung eigentlich nur klang, faſt der Tod war.

Noch nicht zweiunddreißig Jahre alt, wußte Beethoven, daß er unheilbar taub ſei!

Das war die Zeit, wo er die Menſchen gleich dem zum Tode getroffenen edeln Thiere, wie in heißer Schaam mied, die dem Menſchenhaſſe und der Verachtung glich. Dieſe Schaam iſt es, die ihn in jenem herzzerreißenden Teſtamente an ſeinen Bruder de dato Heiligenſtadt 1802, 6. Oct., das Niemand ohne Thränen leſen kann, ſchreiben ließ:

„ꝛc. Welche Demüthigung, wenn jemand neben mir ſtand und von Weitem eine Flöte hörte und — ich Nichts hörte, oder jemand den Hirten ſingen hörte und ich Nichts hörte — ſolche Ereigniſſe brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte ſelbſt mein Leben — nur ſie — die Kunſt, ſie hielt mich zurück, es dünkte mir unmöglich die Welt zu verlaſſen, bis ich das Alles hervorgebracht hatte, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und ſo friſtete ich denn dieß elende Leben! ꝛc.“

Diese bewältigende Verzweiflung mußte bei einem mächtigen Charakter, wie der Beethoven's, bald die Form fast absoluter Abgeschlossenheit annehmen.

In diese dunkle Periode seines Lebens fiel die Bestellung auf den „Fidelio" (Leonore) für das Theater an der Wien, für das zu gleicher Zeit Vogler seinen „Samori" schrieb. Die vollkommene Wirkungslosigkeit dieses Werkes zeigte 1805, als es gegeben wurde, Beethoven die Nothwendigkeit, in neuer Sphäre ganz neue Studien zu machen. Daß ihm der Weg dazu fast verschlossen war, vermehrte den Schmerz seiner Seele. Er kürzte, fügte hinzu (die beiden Finales, Allegro zu Florestan's Arie ꝛc.), änderte (Ouverture in E) — — gehört hat er den Fidelio nie. Auch in dieser und einer dritten Form ließ noch 1806 und 1814 die Oper völlig kalt.

Hierzu kam, daß seine von jeher wunderliche ja bizarre Art zu dirigiren, bei der Zunahme seiner Taubheit, wo er die Pianos des Orchesters gar nicht mehr hörte, die bemitleidenswerthesten qui pro quo's herbeiführte, und er sehen mußte, daß das Publikum über ihn — lachte. Dieß machte das Maß seines Kummers voll und jagte ihn scheu in die düstere Einsamkeit einer ungemüthlichen Wohnung, die er ungern und fast immer einsam verließ.

Fast gleichgültig gegen das Schaffen Anderer, nur seiner eigenen mächtigen Seelenthätigkeit lebend, verlor er doch, zum Glück der Welt, nicht die Ueberzeugung von der Macht seines Genius.

In dieser Periode seines Lebens haben ihn Diejenigen aufgesucht, vor denen er bei ihrem Anblicke floh, denen er schroff und barsch begegnete und die ihn als sich selbst und die Welt vernachlässigenden Menschenhasser schilderten.

Aber die unwiderstehlichste aller Mächte, die Gewohnheit, legte ihre weichen Falten auch um die scharfen Kanten des felsigen Beethoven'schen Geistes. Die Erinnerung an den materiellen Ton wurde matter in ihm, er begann ihn weniger zu vermissen, je ungeschwächter das göttliche Orchester in ihm selbst fortmusizirte. Damit kehrte auch eine weichere Stimmung in ihm zurück, er wurde heiterer und mittheil-

samer und er hätte kein Künstler sein müssen, wenn ihn nicht sein täglich wachsender, gewaltiger Ruhm erquickt haben sollte.

So kam es, daß zu Anfang der Zwanziger Jahre auch das Gesicht, das er in die Welt hinaus kehrte, wieder andre Züge bekam, ohne daß, wie natürlich, der Dämon des Einflusses der Krankheit ganz zu überwinden gewesen wäre. Daraus entwickelte sich jene Mischung von Offenheit und Scheu, von absoluter Ruhe und jäh aufflackernder Bewegung, freudigem Aufleuchten und tief melancholischem Versinken, munterster Gesprächigkeit und dumpfer Apathie, die für die Erscheinung seiner letzten Lebensjahre so charakteristisch war. Im gewohnten Kreise bekannter Gesichter, am Tisch des Wirthshauses, wo er zu speisen pflegte, vermochte er sogar in so heiterm Selbstvergessen aufzugehen, daß er zum gemüthlichen und, da ihm Niemand in die Rede fallen konnte und wollte, allein das Wort führenden Schwätzer wurde, dem, besonders zum Auskramen der wunderlichsten, nur einem Genius und Tauben verzeihlichen, politischen Ansichten, niemals der derbe, zuweilen sogar fast rohe Ausdruck, fehlte, welchem er, wenn er recht eindringlich sprechen wollte, häufig musikalische Bezeichnungen einwebte. „Das ist ein Kerl! Denkt groß! immer Maestoso Des dur!“ oder: „Das ist doch mit einfach zehn Fingern zu greifen, wie nur ein Lotti'scher Psalm!“ Von Göthe meinte er: „Der läßt sich wie keiner componiren! todt schlagen ließ ich mich für ihn! Ich schreibe nur nicht gerne Lieder.“

Metternich's Polizei hätte lange nicht so feiner Ohren bedurft, als sie hatte, um von diesem sprudelnden Politisiren und Raisonniren immer gut unterrichtet zu sein. Der Polizeipräsident Sedlnitzky lachte aber dazu und sagte: „Der alte Bär schüttelt seine Zottelchen ganz harmlos!“ Man ließ ihn ungestört gewähren. Deshalb meinte Beethoven, „nirgends könnte man so frei sprechen als in Wien“. Bei alledem blieb der große Mann doch der „Einsame vom Berge“. Einsam wohnte er, einsam, verschlossen, achtlos auf Welt und Menschen, ging oder lief er vielmehr spazieren. Einsam, verschlossen, nur mit sich selbst ringend, schuf er. Er ging fast nie in Gesellschaft, empfing nur bei besonders humaner Stimmung einen Freund oder Fremden und wohnte daher für die Wiener, die

Nichts von ihm ſahen und hörten, als ſeine Werke, ſchon wie ein großer Abgeſchiedener hinter Wolken des Himmels, was indeß dem Nimbus ſeiner Schöpferkraft durchaus keinen Abbruch that.

Zur Zeit, als Weber's „Freiſchütz" erſchienen war, begann er auch, ſich wieder für die Muſik, die außer ihm erklungen war, mehr zu intereſſiren, trat dann und wann wieder, wie in den guten Zeiten, wo die Welt noch Töne für ihn hatte, in Steiner's Laden im Paternoſtergäßchen und nahm die oder jene Partitur auf die Kniee, in der er blätterte; wenn ſie ihm gefiel, ſteckte er ſie unter den Arm und lief damit davon, um ſie ſich zu Haus in Muße von ſeinem göttlichen Seelenorcheſter vormuſiziren zu laſſen. Beethoven über den „Freiſchütz".

„Wie geigten ſeine Geiger ſo himmliſch klar,
Wie blieſen ſeine Bläſer ſo wunder-wunderbar!"
(Brentano.)

Als nun Weber's „Freiſchütz" gar ſo lauten Lärm in der Welt machte und Beethoven ſo viel davon las und ihm ſo viel davon aufgeſchrieben wurde, da trug er denn auch die Partitur heim und ſtudirte ihn tüchtig durch, obwohl er ſonſt wenig Reſpekt vor Weber'ſchen Compoſitionen gefühlt hat. Das tief Originale, das ihm natürlich nicht entging, imponirte ihm und er rief in Gegenwart ſeiner Freunde, auf die Partitur ſchlagend, aus: „Das ſonſt weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern ſchreiben; gerade Opern; eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln! Der Caspar, das Unthier, ſteht da wie ein Haus. Ueberall wo der Teufel die Tatzen reinſtreckt, da fühlt man ſie auch!"

Und als ihn Jemand an das zweite Finale und das muſikaliſch Unerhörte darin erinnerte, ſagte er:

„Ja damit iſt's freilich auch ſo; aber mir geht es dumm damit. Ich ſehe freilich, was Weber will, aber er hat auch verteufeltes Zeug hinein gemacht! Wenn ich's leſe — wie da bei der wilden Jagd — ſo muß ich lachen — und es wird doch das Rechte ſein —."

Und tief erregt ſetzte er dann, auf ſein Ohr deutend, hinzu:

„So was muß man hören, nur hören, aber da — ich — —"

Jedenfalls hatte Weber bei ihm gewonnen Spiel. Beethoven hatte ihn zu achten begonnen und das zeigte er ihm, als er ihn persönlich kennen lernte.

Weber bei Beethoven.

Die drei Männer waren erregt, als sie in das öde, fast ärmliche Zimmer traten, das der große Ludwig bewohnte. Der Raum war in der größten Unordnung. Musik, Geld, Kleidungsstücke auf dem Fußboden, auf dem unsaubern Bette Wäsche gehäuft, der offenstehende Flügel mit dickem Staub bedeckt, zerbrochenes Kaffeegeschirr auf dem Tische.

Beethoven trat ihnen entgegen.

Benedikt sagt: so muß Lear oder die ossianischen Barden ausgesehen haben. Das Haar dick, grau, in die Höhe stehend, hie und da ganz weiß, Stirne und Schädel wunderbar breit gewölbt und hoch, wie ein Tempel, die Nase viereckig, wie die eines Löwen, der Mund edel geformt und weich, das Kinn breit, mit jenen wunderbaren Muschelfalten, die alle seine Porträts zeigen, und aus zwei Kinnbackenknochen gebildet, die dafür geschaffen schienen, die härtesten Nüsse knacken zu können. Ueber das breite, blatternarbige Gesicht war dunkle Röthe verbreitet, unter den finster zusammengezogenen, buschigen Brauen blickten kleine, leuchtende Augen mild auf die Eintretenden, die cyklopisch viereckige Gestalt, welche die Weber's nur wenig überragte, war in einen schäbigen, an den Aermeln zerrissenen Hausrock gekleidet.

Beethoven erkannte Weber, ehe er ihm genannt war, schloß ihn in die Arme und rief: „Da bist du ja, du Kerl, du bist ein Teufelskerl! Grüß dich Gott!“ und nun reichte er ihm gleich jene berühmte Schreibtafel und es entspann sich ein Gespräch, während dessen Beethoven zunächst die Musikalien vom Sopha warf und dann sich ungenirt in Gegenwart seiner Gäste zum Ausgehen ankleidete.

Beethoven klagte bitter über seine Lage; schimpfte auf die Theater-Verwaltung, die Concertunternehmer, das Publikum, die Italiener, den Geschmack, besonders aber über die Undankbarkeit seines Neffen. Weber, der sehr bewegt war, rieth ihm, sich diesen widerlichen, entmuthigenden Verhältnissen zu entreißen und eine Kunstreise durch Deutschland zu machen, wo er sehen werde, was die Welt von ihm

halte. — „Zu ſpät!“ rief Beethoven, machte die Pantomime des Clavierſpielens und ſchüttelte den Kopf. „So gehen Sie nach England, das Sie bewundert,“ ſchrieb Weber. „Zu ſpät!“ ſchrie Beethoven, nahm Weber demonſtrirend unter die Arme und zog ihn mit nach dem Sauerhof, wo er ſpeiſte.

Hier war Beethoven ganz Herzlichkeit und Wärme gegen Weber. Dieſer ſchreibt:

„ꝛc. Wir brachten den Mittag mit einander zu, ſehr fröhlich und vergnügt. Dieſer rauhe, zurückſtoßende Menſch machte mir ordentlich die Cour, bediente mich bei Tiſche mit einer Sorgfalt wie ſeine Dame. Kurz, dieſer Tag wird mir immer denkwürdig bleiben, ſo wie allen, die dabei waren. Es gewährte mir eine eigne Erhebung, mich von dieſem großen Geiſte mit ſo liebevoller Achtung überſchüttet zu ſehen. ꝛc.“

Beethoven lenkte das Geſpräch auf „Euryanthe“, was Weber indeß ablehnte. Da fragte Beethoven Haslinger über den Tiſch: „Wie iſt das Buch?“ und während Weber aufſchrieb: „Ganz erträglich! voll ſchöner Stellen“, hatte Beethoven Haslinger's Kopfſchütteln geſehen, lachte laut auf und rief: „Immer die alte Geſchichte! die deutſchen Dichter können keinen guten Text zuſammenbringen!“ „Und Fidelio?“ ſchrieb Weber. „Das iſt ein franzöſiſches Original,“ ſagte Beethoven, „in's Italieniſche und dann erſt in's Deutſche überſetzt.“ „Und welche Texte halten Sie für die beſten?“ frug Weber. „Veſtalin und Waſſerträger!“ rief Beethoven ohne Beſinnen. —

So verkehrten die großen Meiſter in Liebe miteinander, und die Andern ſaßen dabei und ſahen, wie ſich die Stirnen zuſammenneigten, hinter denen die „Eroica“ und die C moll-Symphonie und „Fidelio“, und „Freiſchütz“ und „Leyer und Schwert“ und „Preciosa“ gewohnt hatten und — des Schönen noch viel wohnte, und verglichen Weber's ſchmalen, langen, dünnumlockten Schädel, ſein feines, geiſtvolles, zartes Geſicht mit Beethoven's breitem, dichtbewaldeten Hirngewölbe, ſeinem gerötheten Löwenangeſicht, und dachten, wie Verſchiedneres als dieſe Beiden nicht auf Erden ſei, wie die Individualität beider aber ſo wunderbar das Weſen ihres Genius ſpiegle, und wie doch dieſe ſo

abweichend gestalteten Hüllen derselbe göttliche Funken erhelle, dieselbe Tönewelt erfülle und über beiden der Schimmer der Unsterblichkeit schwebe. — Beim Abschiede umarmte und küßte Beethoven Weber mehrere Male, behielt lange seine schmale Hand in seiner Faust und rief: „Glück auf zur neuen Oper! Wenn ich kann, komme ich zur ersten Aufführung!“

Tief bewegt und erhoben kehrte Weber nach Wien zurück.

So war eine äußere Annäherung zwischen diesen großen Menschen in schöner Form angebahnt. In ihrem Schaffen konnten sie sich nie ganz verstehen und schätzen, sonst wäre Beethoven eben nicht Beethoven und Weber nicht Weber gewesen, aber sie hätten sich gelten lassen und als Menschen immer lieber gewinnen können, wenn nicht böse, auf eine kleine Jugendsünde Weber's *) gestützte Zwischenträgereien das gute Vernehmen bald wieder in gewisser Weise gestört hätten, ohne daß die Meister sich jemals gegenseitig hindernd in den Weg getreten wären.

Proben zur „Euryanthe“.

Weber begann die Proben zur „Euryanthe“, nachdem Riotte's „Euphemia von Avogara“ abgethan war und eine sehr kühle Aufnahme gefunden hatte (am 3. Oct.), damit, daß er dem versammelten Personale, alle Choristen, Statisten und die mittelbar Mitwirkenden inne begriffen, die Oper vorlas, wobei ihn die Wärme für die Sache so fortriß und er so feurig deklamirte, daß ihn der Regisseur Gottdank scherzend fragte: „ob er nicht etwa eine Stelle beim Schauspiel annehmen wolle.“ Er gab hierbei die nöthigen Erläuterungen, so populär und faßlich, daß er, die Chöre ꝛc. entlassend, glaubte hoffen zu dürfen, daß kein Mensch im ganzen Opernhause sei, der nicht die ganze Fabel der Oper vollständig begriffen hätte.

Die immanente Incohärenz des Stoffs hatte sich ihm bei der fortwährenden Beschäftigung mit demselben so verwischt, daß er wirklich meinte, das an sich Unklare klar darlegen zu können. Die nächste

*) Vide III. Band: „Fragment aus einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird.“ Der Schluß bezieht sich hier auf die „Eroica“.

D. Verf.

Probe rückte ihm alle Schwächen der Entwickelung der Fabel bis zum Erſchrecken deutlich wieder vor den praktiſchen Blick, denn von allen Seiten ſtrömten ihm Fragen, die ſich auf dieſelbe bezogen, trotz aller ſeiner Erläuterungen, zu. „Wer iſt Udo?“ „Warum gilt Euryanthe die Emma ſo viel?“ „Weshalb defendirt ſich denn das Mädel nicht?“ „Ich hätt's dem Lyſiart geſagt und dem Fratz dem König!“ Das waren Aeußerungen und Fragen, die alle alten Zweifel wieder in ihm aufſteigen ließen.

Er kam daher auf ein, ſchon früher einmal mit Rellſtab beſprochenes, originelles Auskunftsmittel zurück, durch welches er den Gang und die dramatiſchen Motive der Oper, beſonders die dunkeln Rückbezüge derſelben auf das Liebespaar Udo und Emma, das den Hörer ſonſt ſo ganz theilnahmlos läßt, klarer darzulegen hoffte.

Es ſollte ſich nämlich, ſeiner Anſicht nach, während der Ouverture die Bühne öffnen und eine Art lebendes Bild zeigen: Euryanthe liegt am Sarge Emma's betend. An der Gruft lauſcht Eglantine. Der Geiſt Emma's ſchwebt mit ſchmerzlichem Ausdrucke der Geſichtszüge vorüber.

Weber befreundete ſich ſo mit dieſem Gedanken, daß er in die, urſprünglich nur in einem Allegroſatze ſkizzirte Ouverture, das wundervoll geiſterhafte Adagio für gedämpfte Violinen einſchob, das auch die Viſion der Euryanthe im erſten Akte begleitet. Am Schluſſe ſollte dann bei der Stelle: „Ich ahne Emma ꝛc.“, ſtatt des innern Geſichts Adolar's, Emma ſelbſt, als ſeliger Geiſt, aus der Gruft emporſchwebend, erſcheinen. Der Nutzen für die Verſtändlichkeit der Expoſition ward allſeitig anerkannt. Die Chezy ſelbſt, der erfahrene Regiſſeur Gottdank und der geiſtvolle Forti machten aber die Bedenken, die der Verwendung ſo auf die Spitze geſtellter und nach Decorationseffekten ſchmeckender Hilfsmittel in einer ernſten Oper entgegen ſtänden, ſo kräftig geltend, daß Weber davon abſtand. Der Satz in der Ouverture aber blieb ſtehen.

In der dritten Probe begann Weber mit den Soloſängern, deren Einzelparthien er ſchon ſorgſam mit ihnen durchgegangen hatte, die Duette, Terzette und Enſembleſtücke zu probiren, wobei er vor dem

Beginne jeder Scene wieder seine Intentionen so genau exponirte, daß von Anfang an keine vergriffene Situation sich einschleichen konnte. Er wollte hierbei die Solosachen überschlagen, der Eifer riß aber Alle fort, die Theilnahme an der Sache seiten aller Sänger war so groß, daß Alles gesungen und die Zeit so vergessen wurde, daß man ausrief: „es müsse ja noch ganz früh sein", als die Grünbaum im Finale des zweiten Akts wehmüthig bemerkte, „ihre Kinder würden wohl Hunger haben," und man fand, daß es halb vier Uhr sei. Dieser Enthusiasmus schwächte sich mit der Zahl der Proben nicht ab, im Gegentheil stieg derselbe mit dem Verständniß des Werkes, der Kenntniß der euphonischen Wirkungen der Ensembles und des mächtig fortreißenden Effekts der meisten Nummern. Weber schreibt über die Proben an Caroline:

Am 7. Oct.:

„ꝛc. Mein geliebtes Herz, du würdest manche Thräne über einige Stellen vergießen, so schön haben die Leute heute auf der dritten Probe gesungen. Ich habe nur Noth sie zu halten, daß ihr Feuer sie nicht zu sehr hinreißt, und mich mitnimmt. Es sind doch schöne Augenblicke, indem man sieht, daß man das menschliche Herz getroffen hat, und ergreift. Ich hoffe auf einen glücklichen Erfolg, wenigstens wird es gewiß nicht an den Sängern liegen. ꝛc."

Am 8. Oct.:

„ꝛc. Die vierte Probe ist überstanden, und wie herrlich geht es schon; so wird Bergmann in seinem Leben den Adolar nicht singen, da ist Feuer und Kraft in der Höhe. Mit jeder Probe bekommen die Leute mehr Lust an ihren Parthien. Die Grünbaum sang heute schon auswendig. Ich selbst habe oft Noth, meine Rührung über das eigene Geschreibsel zu verbergen, weil sie es mit so viel Gefühl singt. Vertrau du nur auf Gott und meine Euryanthe! ꝛc."

Am 10. Oct.:

„ꝛc. Um 10 Uhr ging ich in die Chorprobe, wo ich viele Freude erlebte. Die Direktion ist ganz verwundert, Dinge zu erleben, die noch nie da waren, z. B. daß die Choristen, statt bald wieder weg

zu laufen, ſelbſt um Wiederholung und Verlängerung der Probe bitten. Um 12 Uhr bis ½2 Uhr hatte ich Probe bei mir. ꝛc.“

Am 13. Oct.:

„ꝛc. Geſtern wie du weißt Probe und Arbeit. Heut dito Probe mit Chor von 10—12 Uhr. Nun in der Oper wird was geheult vor Rührung, es iſt kein Auge, was bis jetzt nicht wenigſtens einmal ſich mit Thränen gefüllt hätte. Das ſind denn ſchöne lohnende Monumente!*) ꝛc.“

Am 17. Oct.:

„ꝛc. Ich habe geſtern und heute viele große Freude in der Probe erlebt. So viel iſt noch in keiner Oper geweint worden, als in dieſer. Wenn es nach dem Ausſpruche dieſer guten Leute ginge, ſo hätte es vorher nichts Großes gegeben und käme auch nicht wieder. Ich weiß natürlich, was ich von dieſem gut gemeinten Enthuſiasmus abzurechnen habe und wünſche nur, daß ſich ein Theil davon auf das Publikum übertragen möge. In ſolchen Augenblicken möchte ich dich hier haben, denn ſie ſind unbezahlbar. ꝛc.“

Der Eindruck der Proben war es auch, der Weber's Muth immer wieder auf's Neue aufrichtete, ſeine Spannkraft wieder hob, wenn ihn Abends die Anſchauung der herrſchenden Geſchmacksrichtung in der italieniſchen und deutſchen Oper und die Leiſtungen der erſteren zur Verzweiflung gebracht hatten. Abends pflegte er daher im Ludlam zu ſagen: „der Satan hat mich getrieben, für Wien zu ſchreiben!“ und Mittags am Tiſch im „Erzherzog Carl“ lautete ſeine getröſtete Aeußerung: „Es wird ſich machen!“ Zum Glück bemerkte Weber, von früh bis Abends angeſtrengt beſchäftigt, das häßliche Treiben hinter ſeinem Rücken nicht, an dem, ſonderbarer Weiſe, die Führer desjenigen Theils des Publikums, für das Weber ſchrieb, einen mehr oder weniger zu mißbilligenden Antheil hatten.

Pieringer, der Weber nicht wahrhaft wohl wollte, hatte erzählt, Beethoven hätte ihn ſchnöde aufgenommen. Franz Schubert, der einigen Proben anwohnte, ſchüttelte den Kopf, wenn die Rede darauf kam:

*) Scherzhaft für „Momente“. D. Verf.

„Das ſind ungelenke Maſſen," ſagte er, „mit denen Weber nicht umgehen kann. Das ſollte er bleiben laſſen." Der Regiſſeur Gottdank klagte unverholen über die „ſchwere, gelehrte Muſik, die ſich ſo ſchwierig machen und verſtehen ließe." Da Gottdank für Weber's Freund galt, ſo fiel dieß in's Gewicht, und aus all' dieſen mehr oder weniger entſtellt weiter erzählten Redereien, mehr oder weniger maßgebender Perſönlichkeiten, geſtalteten ſich Gerüchte, die, auch bei einem Theile des Publikums, das von klaſſiſch-muſikaliſcher Bildung und Geſchmack Fait machte, das Intereſſe an Weber's Werke, welches man als ein Phänomen in der Sphäre guter deutſcher Muſik zu begrüßen geneigt geweſen war, abſchwächten.

Wir ſagten, zum Glück hörte Weber Nichts oder wenig von alledem, denn ſchwerlich würde die Ouverture, die er in den karg zugemeſſenen Stunden, welche ihm Proben und all' die weitläufigen Geſchäfte einer Opernaufführung, die Geſelligkeit ꝛc. ließen, zwiſchen dem 6. und 19. October ſchrieb, wobei er noch den größten Theil des Clavierauszugs der ganzen Oper, deſſen Vollendung er für Schluß des Monats zugeſagt hatte, bearbeitete, Weber's weitaus und in jeder Beziehung vollendetſte, ſymphoniſche Dichtung geworden ſein, die ſie iſt, wenn Weber's Seele unter den Einflüſſen dieſer widrigen und niederbeugenden Erſcheinungen geſtanden hätte.

Sollte doch ſein „böſer Stern", der, wie Weber glaubte, bei jedem bedeutſamen Ereigniſſe ſeines Lebens ein Opfer an Leid und Verdruß verlangte, ſehr bald von andrer Seite her, und zwar in Geſtalt eines etwas ſaloppen Irrſterns, zu ſcheinen beginnen.

Weber ſchreibt am 18. October:

„ꝛc. Nach einer Setzprobe von 10—$^1/_2$4 Uhr bin ich todtmüde zu Tiſch gegangen, und eile jetzt, dieſe paar Worte abgehen zu laſſen. Gelt geliebte Weibe, du biſt nicht böſe, daß ich nicht mehr ſchreibe? ich kann wahrlich nicht mehr, muß mich jetzt ein Biſſel auf's Bett legen, um wieder Kräfte zur Ouverture zu ſammeln, es wird alles ſehr gut gehen und ich bin zum Erſtaunen munter bei der Strapatze. Montag fangen die Orcheſterproben an und gehen faſt bis zur Aufführung, die noch auf den 25. feſtgeſetzt iſt. Sei nur ganz beruhigt

über Alles, ich habe es noch nie bei Proben ſo genau genommen als diesmal, und geht nicht alles vortrefflich, ſo verſchiebe ich die Vorſtellung. Gegen 200 neue Kleider werden dazu gemacht. Und wahrſcheinlich Freitag das Theater geſchloſſen, um eine Abendprobe machen zu können. Die Willfährigkeit von Seiten der Direktion und Mitglieder iſt wirklich außerordentlich, und ich würde wirklich in Wonne ſchwimmen, wenn die verdammte Chezy nicht hier wäre. So hat ſie wieder im Buch 1000erlei kleine Abänderungen zum Druck gegeben, wo es doch als Textbuch gelten muß. Aber ich will mich nicht ärgern, und bitte dich um des Himmels willen, es auch nicht zu thun. Ohne ſie hätte ich ja etwas andres leiden müſſen; ungetrübt eine Freude zu genießen, erlaubt ja mein Stern nicht. Ich umarme dich innigſt und bin voll der freudigſten Hoffnung in jeder Hinſicht. ꝛc."

Honorardifferenzen mit Helmine von Chezy.

Frau von Chezy wohnte im Herbſt 1823 mit ihren Söhnen in Baden bei Wien und ſchrieb am oben erwähnten Drama „Roſamunde". Bei Correktur des Textbuchdrucks zur „Euryanthe" war es ihr, die ſich, wie erwähnt, häufig in Geldverlegenheiten befand, eingefallen, daß es mit dem Honorar für dieſen Text zu einer Oper, die einen ſo großen Erfolg zu haben verſprach, doch einen ſehr wunderlichen Verlauf genommen habe.

Als ſie den Text zu ſchreiben übernommen hatte, war ſie von Weber um ihre Honorarforderung befragt worden. Sie hatte erklärt, daß ſie mit dem zufrieden ſei, was er Kind für den „Freiſchütz" gezahlt habe. Weber ſchloß dieß Honorar, es zum Vortheile der Dichterin um 10 Dukaten erhöhend, in ſeiner Forderung in Wien mit ein und zahlte ihr die Summe nach Vollendung der erſten Bearbeitung. Später hatte ſie erwogen, daß mit dieſem Gelde doch nur die Mühe der erſten Bearbeitung, nicht die der acht oder neun Umgeſtaltungen bezahlt ſein könne, und Weber mit immer ungeſtümer werdenden neuen Anforderungen beſtürmt, bis derſelbe, alle Anſprüche an ihn ſelbſt zurückweiſend, verſprach, bei den Hauptbühnen Deutſchlands, neben ſeinem Honorar, jedesmal auch ein angemeſſenes dergleichen für ſie zu beantragen. Jetzt erfuhr ſie, daß Weber mit der Berliner Bühne

wegen Verkaufs der „Euryanthe“ in Verhandlung getreten sei und verlangte von Weber die Vorauszahlung eines gleichen Honorars, wie er es ihr für Wien gewährt hatte. Diesen unsinnigen und ungerechten Anforderungen, die schriftlich und mündlich immer auf's Neue, immer maß- und formloser gestellt wurden, setzte Weber seinerseits ein immer schrofferes Verneinen entgegen, aber die Correspondenz und die Conferenzen mit der jeden Augenblick rabiater werdenden Frau, die alle möglichen Mittelsmänner und Abgesandte an ihn schickte, mit allerhand Beiständen und Begleitern zu ihm kam, alterirte ihn auf das Aeußerste und machte ihn „an Ekel seelenkrank“.

Endlich drohte sie ihn zu verklagen, alle Mittel aufzubieten, die Aufführung der „Euryanthe“ zu verhindern oder zu üblem Ende zu leiten, schrie so laut und allenthalben über Weber's Geiz, wußte, besonders die Schriftsteller, so vollständig von der Gerechtigkeit ihrer Ansprüche zu überzeugen, daß Weber hie und da und selbst von Freunden im Kreise der „Ludlam“ Aeußerungen zu Gehör kamen, die ihm zeigten, daß man stutzig zu werden und die Sache mit ihm nicht günstigen Augen zu betrachten begann. Das hieß ihn an zwei seiner empfindlichsten Stellen, der mit der zunehmenden Kränklichkeit wachsenden Liebe zum Erwerb und seinem Respekte vor der öffentlichen Meinung, berühren!

Er ließ sich daher halb hiervon, halb von der Darstellung ihrer hülflosen Lage, die sie ihm bei einer Conferenz in Gegenwart Castelli's herzbrechend darlegte, veranlassen, ihr ein nachträgliches Honorar von 50 Dukaten aus seiner Tasche zu gewähren und sofort zu zahlen: „Um mit dem fatalen Weibe auf ewige Zeiten Nichts mehr zu thun zu haben!“

Eigenthümlicher Weise war Weber dieser Bitternisse fast froh! Weil sich auf diese Weise sein Stern sein Opfer hole und ihn also bei der Hauptsache, dem Erfolge seiner Oper, ungekränkt lassen werde. Ein so wunderlich phantastisches Element war in der sonst so klaren Seele dieses seltenen Mannes. Er schreibt den 13. October:

„2c. Heute hatte ich zum ersten Male Chor und Solosänger beisammen. Nach dem: Trotze nicht stieg der Enthusiasmus so

hoch, daß sich Alles um mich drängte und mir die Hände küßte und außer sich war. Die Chezy-Geschichte hat meinen Stern hinlänglich beruhigt und ich bin nun gutes Muths! ꝛc."

Alles eingerechnet ließ Weber von der „Euryanthe" siebzehn Proben machen. Ganz eigenthümlicher und seinen Gewohnheiten widersprechender Weise baute Weber, in Bezug auf die Orchesterproben, zu sehr auf die Vortrefflichkeit des Wiener Orchesters, welches Vertrauen sich leider bei der Vorstellung nicht ganz rechtfertigen sollte.

Die Ouverture war, wie gesagt, erst am 19. Oct. fertig geworden und konnte daher vor dem 21., trotz aller Anstrengungen der Copisten, nicht aufgelegt werden.

Jedermann weiß, welche Schwierigkeiten die Ausführung dieses Musikwerkes bietet, und doch wurden von demselben nur drei vollständige Proben gemacht.

Meist kam, wie erzählt, Weber wesentlich gehobener Stimmung aus den Proben; nur die vorletzte Generalprobe, die wieder von 10 Uhr früh bis 2 Uhr Nachmittag gewährt hatte, machte hiervon eine Ausnahme. Zum ersten Male hatte er hier das ganze Werk in voller Ausdehnung mit der Ouverture gehört; es war ohne Repetition abgespielt worden und hatte volle vier Stunden gedauert! Seine Freunde, von denen eine große Anzahl im Parterre gesessen hatte, waren mit bedenklichen Gesichtern auseinander gegangen, und er fühlte die Wucht der Länge des Werkes selbst so, daß er tief niedergeschlagen bei Tafel saß. „Ich fürchte," sagte er, „aus meiner Euryanthe wird Ennuyiante." Dieser wohlfeile Witz rührt somit von Weber selbst her. Er schreibt indeß an Carolinen:

„ꝛc. Sonntag den 19. habe ich den ganzen Tag zu Hause gearbeitet, und erquickt durch deinen Nr. 11 beendigte ich die Ouverture und somit die ganze Oper. Da war ich denn sehr froh! Den 20. Correktur-Probe von 10—3 Uhr, wo es zum Verwundern gut ging und ich sah, daß ich mich in keinem Effekt verrechnet habe. Nach Tisch ging ich zu meinem Sattler, der etwas Weniges unterdeß gestorben

ist. Dann hörte ich die Zauberflöte, wo die Sonntag und Forti ausgezeichnet waren.

„Gestern war nun wieder General-Probe von 10—3 Uhr, wo vieles schon ganz glatt ging und unter anderm die Grünbaum zum Verwundern ihre letzte Scene spielte und feurig sang. Auch machte ich die Ouverture, die sehr gut ging und Effekt zu machen schien. Ich glaube auch, daß sie nicht schlecht ist und bin begierig, wie sie dir gefallen wird. Der Enthusiasmus der Sänger und des Orchesters ist noch immer derselbe und ich verspreche mir günstigen Erfolg. ꝛc."

Das Gerücht von der großen Ausdehnung der Oper war übrigens längst durch die Stadt geflogen und gab Stoff zu einer Menge platter Späße, die dem Eindrucke schadeten und die pietätvolle Hingabe an die Erscheinung lähmten.

„Der Weber," hieß es, „schreibt für die Ewigkeit, darum läßt er seine Oper gleich ewig dauern". Oder:

„Weber schreibt wie Gott will, der sich nie langweilt, Rossini wie's Publikum will, das sich leicht langweilt," u. dergl. mehr.

Immerhin stieg die Spannung im Musikleben Wiens mit jedem Tage. Schroffer als jemals standen sich die Parteien gegenüber. Noch war kein Wort über das Werk geschrieben, aber da, wo drei gebildete Männer beisammen saßen, war es unter ihnen, im Salon wie in der Schenke, der Gegenstand unfruchtbaren aber um so erbitterteren Streits.

Galt es doch von der einen Seite zu beweisen, daß die Kunst, Kenner und Laien zugleich zu entzücken, in Deutschland noch nicht verloren sei, lag doch der andern Partei à tout prix daran, daß sich dieß Bestreben als absurd und lächerlich selbst hinstellen sollte!

Es war hier nicht wie in dem in so verschiedenen Richtungen, politisch, wissenschaftlich, industriell strebenden Berlin, ein Kunstkampf in bestimmten Kreisen, der die vielbeschäftigte Masse nur in Mußestunden anregte, sondern für die halb müssige, wohlhabende, reiche „Kaiserstadt", der die Metternich'sche Thorenweisheit die politische und einen guten Theil der wissenschaftlichen Thätigkeit unterbunden

hatte, wurde der Erfolg einer Oper zu einer Frage allgemeinster Bedeutung für ihr, fast nur im Theater und Concertsaal sich kundgebendes, öffentliches Leben.

Es ist aus dem oben dargelegten Organismus des Wiener Musiklebens erklärlich, daß die letzte Generalprobe am 24. Oct., bei der alle Sommitäten und alle Freunde und Beschützer der Kunst und Literatur, mithin der Kern des Wiener Concertpublikums, die Bänke füllten, ein brillantes Resultat gab. Der Beifall, der huldigende Zuspruch war außerordentlich, die Vorführung makellos, und doch machte dieser anticipirte Erfolg Weber mehr bedenklich als glücklich, da er wußte, zu welchen Gegenanstrengungen er seine Antagonisten anregen werde.

Als höchst charakteristisch für die Freiheit des Geistes und der Seele, mit der Weber entscheidenden Momenten in seinem Kunstleben entgegen zu gehen pflegte, wie er seinen Ausdruck beherrschte, um fernen Lieben keine Sorge zu bereiten, wie er Angesichts des Wichtigsten voll Theilnahme für das Kleinste blieb, lassen wir hier den Brief folgen, den er zwei Stunden vor Aufführung der „Euryanthe" an seine Gattin schrieb:

„Den 25. 8br. 1823, um 5 Uhr.

„ꝛc. In der Generalprobe gestern war schon viel Publikum und der Enthusiasmus sehr groß. Z. B. Gyrowetz sagte zu andern, daß ich es hörte, hier ist nicht mehr die Rede vom applaudiren oder dem Beifall, den man andern Menschen zollen kann, hier muß man nur anstaunen und verehren. Dergleichen werde ich dir noch viel erzählen können, was ich mich zu schreiben schäme, wenn es gleich an dich ist. Dann hatte ich einen vergnügten Mittag mit Künstlern, dann machte ich Besuche, und sah Abends auf den Wieden den Wolfsbrunnen, ein Spektakelstück. Heute nun gehe ich so in dem gewissen unbehaglichen Zustand herum, der in Erwartung der Dinge liegt, selbst wenn man fast die Ueberzeugung eines glücklichen Erfolgs hat, die ich so dreist bin zu haben. Nun der Himmel hat mich so weit begnadigt, mein Stern hat seine Portion bekommen, also baue ich auf Gott und meine Euryanthe. ꝛc."

Aufführung der „Eurhanthe“.

Der Abend des verhängnißvollen 25. October kam heran.

Eine dicht gedrängte Masse füllte das Kärnthnerthortheater; die Aristokratie der Geburt und des Geldes hatte in den Logen ihren ganzen Glanz entfaltet, das Haus glänzte wie bei einer Galavorstellung. Im Parterre und auf den Gallerien drängte sich als compakter, kampfgerüsteter Körper die ganze echte Musikwelt Wiens. Fast kein Mitglied der „Ludlamshöhle“ fehlte im Theater, wo es galt, den Triumph des Mitgliedes, das sie selbst geadelt hatte, zu verherrlichen. Zornige Blicke wurden nach den Logen emporgeschickt, wo man plauderte und lachte, hunderte von Federn spitzten sich in Gedanken, tausende von Fäusten rüsteten sich zum Peloton- und Heckenfeuer im Kampfe für deutsche Musik.

Ein verdrießlicher Vorfall löste, nicht zum Vortheil der Sache, die Spannung. Im Parterre entstand, einige Minuten vor Beginn der Vorstellung, ein heftiger Tumult; man schrie, lachte, schimpfte, und aus dem Gedränge hob sich die Gestalt einer dicken, sehr nachlässig gekleideten Frau, mit eingedrücktem Hut und herabhängendem Shawl, die, unter homerischem Gelächter des ganzen Hauses, von Bank zu Bank stieg und dabei mit gellender Stimme rief: „Machen Sie mir Platz, ich bin ja die Dichterin, ich bin ja die Dichterin!“

In der That war es Frau von Chezy, die ihr Billet vergessen hatte und nun auf diese heroische Weise ihren Platz suchte. Lauter Jubel begleitete ihre Schritte, bis sie endlich, unter dem Protestiren und Schimpfen einer ganzen Bank, wie ein Keil in der Masse versank.

Erst Weber's Erscheinen im Orchester wandelte das Gelächter in begrüßenden Applaus. Der Enthusiasmus wollte sich gar nicht beruhigen, bis er durch lautes Aufklopfen das Zeichen zum Anfange gab.

Todtenstille.

Die herrliche, feurige, originelle Ouverture, so verschieden von der des „Freischütz“ und doch eben so reich an neuen überraschenden Instrumental-Effekten, eben so schwunghaft und dabei so ritterlich und zart und hinreißend zugleich, begann. Aber die Vorführung war des sonst so trefflichen Orchesters nicht würdig, ja blieb weit hinter der Generalprobe zurück. Sei es, daß sich die Musiker zu viel Mühe geben

wollten, ſei es, was am wahrſcheinlichſten iſt, daß es zu einem ſichern Gelingen an genugſamen Proben fehlte, — das Zuſammenſpiel wurde vermißt — an einigen Stellen ſpielten die Violinen ſogar falſch — und obwohl von einigen Stimmen da capo verlangt, war der Eindruck des poeſievollen Tonwerks doch mit dem nicht zu vergleichen, den es ſpäter in Berlin und Dresden und in den Leipziger Gewandhaus-Concerten machte.

Die großartige Introduktion mit ihren ſcharf markirten Contraſten zwiſchen dem reizenden, anmuthigen Charakter des Frauenchors und dem ernſten, edeln des Männerchors wurde meiſterhaft vorgetragen und hätte ſich wahrſcheinlich vollen Beifalls zu erfreuen gehabt, wenn der gleich beginnende, von Taglioni zu balletmäßig geordnete Reigen nicht die Aufmerkſamkeit abgelenkt hätte. Die Inſcenirung war hier nicht im Sinne des Componiſten und erſchien in der That als eine mattere Copie der Menuett im „Don Juan“.

Adolar's edel gehaltene, muſikaliſch reich behandelte Romanze vermochte das Publikum nicht zu befeuern.

Lyſiart's Auftritt, ſo ſchön vorbereitet und durchgeführt, erregte allgemeines Intereſſe. Das große Recitativ beginnt in ſo ernſter, bedeutender Kraft, das Schürzen des Knotens iſt ſo energiſch markirt, daß hier ſchon gewaltige Mittel vom Tonſetzer gebraucht werden. — Leider rechtfertigte Forti's Auffaſſung ſeiner Rolle, die er zu ſehr auf den rauhen Böſewicht ſpielte, nicht den Beifall, den das Publikum ſeinem Lieblinge zollte.

Adolar's begeiſterte Arie: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth'“, riß, obgleich Haitzinger ſeine Stimme ungebührlich forcirte, unwiderſtehlich hin und am Schluſſe der Scene wurde Weber ſtürmiſch gerufen.

Die Einleitung zu „Glöcklein im Thale“, unſtreitig eine der reizendſten Inſpirationen im ganzen Bereiche dramatiſcher Muſik, flocht gleichſam einen Blumenkranz als Rahmen für Euryanthen's Erſcheinung.

Henriette Sonntag, in der Blüthe ihrer Schönheit, im kleidſamſten Coſtüme, ſo daß ſie unwiderſtehlich an Giulio Romano's

Beatrice Cenci erinnerte, wurde auf beispiellose Weise empfangen. Wollte man nun einmal eine deutsche Sängerin wie eine Italienerin feiern, oder hatte man sie nie so kleidsam kostümirt gesehen — kurz, das Rollen der Beifall-Salven, das Bravo-Geschrei dauerte in störender Weise fast fünf Minuten: „Ei! Ei!“ sagte Weber zu dem neben ihm stehenden Gyrowetz, „sie verschießen ihr Pulver!“ Dreimal wollte die Sonntag anfangen, und dreimal mußte sie wieder mit den graziösesten Neigungen für den Sturm zu ihrer Ehre danken.

Die Cavatine (Glöcklein im Thale), selbst, von Weber bei der ersten Aufführung in offenbar allzu langsamer Bewegung geführt, ließ kühl.

Madame Grünbaum's Empfang, der unter gewöhnlichen Umständen ein glänzender gewesen wäre, schien nun farblos und matt — ihre so wundervolle, leidenschaftliche Arie wurde kaum bemerkt.

Das Recitativ zwischen Euryanthe und Eglantine, die so schön gedachte Erzählung Euryanthen's, ermüdete durch seine Länge und das nie unterbrochene langsame Tempo. Die andauernd gebrauchten, hingehauchten Noten ließen die Stimme der Sonntag matt werden, so daß keine Steigerung wirksam werden konnte. Die Scene that der Wirkung der Oper wesentlichen Eintrag. Weber bemerkte es selbst und kürzte sie für die Folge.

Erst bei dem Duett der beiden Frauen: „Unter ist mein Stern gegangen“, erwachte das Publikum auf's Neue. Aber auch welcher Vortrag! So ist das Duett nie mehr gesungen worden, als von diesen beiden großen Sängerinnen, denen es Weber Ton für Ton selbst einstudirt hatte. Unwiderstehlichem Rufe nach Wiederholung mußte endlich Folge geleistet werden.

Die Scene der Grünbaum, obwohl mit Geist und Feuer vorgetragen, wollte nicht gefallen.

Da erschallten die Trompetentöne des Finale, der frische, spielende Chor mit Ballet, Lysiart's leidenschaftliche und musikalisch so ausdrucksvolle Anrede an Euryanthe, und Euryanthen's zarte, zauberisch melodiöse Antwort leitete zum Culminationspunkte des Wiener Erfolgs, dem Quartett mit Chor und der Solostelle am Ende des ersten Akts.

Die Ovation wie beim Auftreten der Sonntag erneuerte ſich, die letzte Phraſe mußte wiederholt werden und zweimal wurde das ganze Perſonal mit Weber herausgerufen.

Die leichte, gefällige Melodie, von Allen verſtanden, von der Einige behaupteten, ſie wirke ſo eingehend, weil ſie keine andere ſei, als die eines damals ſehr beliebten Walzers von Adalbert Gyrowetz, hörte man in den Corridors und ſogar in den Logen von Künſtlern und Laien geſummt, und ein noch entſchiednerer Triumph, wie der des „Freiſchütz", ſchien unzweifelhaft. — Aber wie es Weber gefürchtet — man hatte ſchon viel Beifallspulver verſchoſſen und eine Ermattung und Reaktion trat ein, die auf den Erfolg der andern beiden Akte ungünſtig wirkte.

Durch die Wiederholungen und Beifallsſtürme hatte der ohnehin lange Akt faſt anderthalb Stunden gedauert.

Der Zwiſchenakt war faſt eine halbe Stunde lang und als der Vorhang für Lyſiart's große Scene emporrollte, war das Publikum ſchon etwas matt.

Forti hatte weder die erforderliche Weichheit und den Schmelz im Andante, noch genug Kraft im Allegro für ſeine große Arie. Sie ging mit ſehr mäßigem Applaus vorüber. In dem darauf folgenden Duette ſang Madame Grünbaum mit großer Energie und ſpielte einer Rachel oder Schröder würdig. Dieß inſpirirte auch Forti ſo, daß es zu einem Glanzpunkte des Abends und das Künſtlerpaar herausgerufen wurde.

Die decorative Wirkung der feſtlich geſchmückten, glänzend beleuchteten Königshalle nach der tief düſtern Verſchwörungsſcene war draſtiſch, wie es Weber gewollt hatte, aber Adolar's herrliche Arie, muſikaliſch ſo aus einem Guß, ſo voll Sehnſucht und Liebe, wurde von Haitzinger, wegen der vielen Modulationen, mit zu ſichtlicher Anſtrengung, dabei aber ſchüchtern vorgetragen und ließ ganz kühl.

Das darauf folgende brillante und feurige Duett: „Hin nimm die Seele mein", wurde zwar von den Roſſinianern als eine Reminiscenz aus „Tankred" begrüßt, gefiel aber trotzdem. Bemerkenswerth iſt es, daß nach dieſem Duett ſich in den Logen, aus denen

bisher kein Ton des Beifalls gekommen war, Hände regten. Es wurde da capo verlangt. In dem pompöſen Finale fand nur eine Phraſe: „Wir Alle wollen mit dir geh'n", die gleichſam die Seele vom Druck der düſtern Stimmung der vorhergehenden Scene löſt, vom Chor hinreißend geſungen, Anklang.

Die Sonntag fühlte ſich (nach drei Wiederholungen!) todtmüde und begann es zu zeigen. Das Publikum wurde um ſeinen Liebling beſorgt und wäre nicht die Stretta: „Du gleißend Bild, du biſt enthüllt", vom Chore in voller Pracht vorgetragen worden, der Vorhang wäre ſelbſt ohne den lauen Beifall gefallen, der ertönte.

Der Meiſter wurde zwar herausgerufen, aber — leider — machte ſich die Oppoſition, die im erſten Akte ganz geſchwiegen hatte, nur zu bemerkbar geltend —!

Ein wiederum eine halbe Stunde dauernder Entreakt ſteigerte den Mißmuth und die Abſpannung des Publikums.

Dem langen Duette im Anfange des dritten Akts vermochte ſelbſt Henriette Sonntag keinen Beifall zu erringen. Die Sonderbarkeit, daß Adolar zu dieſer Fahrt ganz ſchwarze „Eiſentoilette" gemacht hatte, während Euryanthe (mit ſehr richtigem Takte) im Feſtkleide geblieben war, zerſtreute das Publikum. Haitzinger's Stimme begann Spuren von Müdigkeit zu zeigen. Euryanthen's Klagelied: „Hier dicht am Quell ꝛc.", ging ſpurlos vorüber. — Mit Zorn und Schmerz ſahen Weber's Freunde, daß ſich Logen und Sperrſitze zu leeren begannen und die Aufmerkſamkeit immer mehr ſchwand.

Da fiel der Jägerchor mit ſeinem neuen Rhythmus, den trefflichen Horneffekten, und in nie übertroffener Vollendung geſungen, ein — neuer Muth durchſtrömte Alles — der Beifall war außerordentlich! Es war als ob ſich eine Eisrinde von allen Herzen löſte. Die ſkeptiſche Kritik ſchwieg, das Entzücken kam zum Durchbruch und dreimal mußte der Chor wiederholt werden. Die feindlichen Mächte ſchienen beſiegt, ſelbſt die verlaſſenen Plätze füllten ſich zum Theil wieder.

Euryanthen's Duett mit dem Könige feſſelte die Aufmerkſamkeit nicht, bis die von der Sonntag mit höchſter Leidenſchaftlichkeit geſungene

Arie: „Zu ihm, zu ihm!“ alle Sinne eroberte und tobend applaudirt wurde. Die zum Tode müde Künſtlerin wurde gerufen. Eine andre friſche Blüthe im Melodienkranze der Oper: „Der Mai bringt friſche Roſen dar ꝛc.“, wäre wiederholt worden, hätte man nicht Rückſicht auf die ſpäte Stunde genommen. Der Hochzeitsmarſch ſprach nicht an, eben ſo wenig die darauf folgende Scene Eglantinen's mit Lyſiart. Bei Sängern und Hörern machte ſich gleichmäßig Abſpannung geltend, deshalb wurde das höchſt dramatiſche Duett mit Chor: „Zittre Vermeſſener“, nicht gewürdigt. Dagegen riß die Wiederholung des ſchon im Ohre ruhenden, populären: „Hin nimm die Seele mein“, auch die Müden mit fort und anhaltender Beifall folgte dem Schlußchore. Componiſt und Sänger wurden wiederholt gerufen, doch ging auch jetzt der Beifall, wie während der ganzen Oper, faſt nur vom Parterre aus; die Logen hatten ſchweigend vernommen und waren am Schluſſe der Oper halb leer.

Dem Anſcheine nach hatte „Euryanthe“ einen großen Erfolg gehabt — Weber, zu erregt um ſcharf zu beobachten, hatte den Eindruck davon —.

Es war halb zwölf Uhr Nachts, als er ſich mit ſeinen Freunden, in der Mitte ſeiner treuen Kämpfer-Phalanx, in der Ludlam, wiederfand und hier im Centrum der muſikaliſchen, wiſſenſchaftlichen und literariſchen Intelligenz Wiens feierte Weber ſeinen eigentlichen Triumph, der ihm Bürgſchaft dafür brachte, daß ſein Werk den „Beſten ſeiner Zeit“ an's Herz gegriffen habe und daher ein Pulsſchlag ſei im Leben des Schönen aller Zeiten.

Alle Mitglieder der Geſellſchaft waren vereinigt, um „Agathus dem Zieltreffer“ zu huldigen, und keine Differenz ſtörte die Geiſterharmonie des genialen Kreiſes. Caſtelli folgten Zedlitz, Grillparzer, Holtei, Kuffner und Andere mit Vorträgen, jeder brachte ſein Scherflein der Verehrung. Weber ward gekrönt mit Lorbeern und Liebe, hielt nach den Anſtrengungen des Abends noch bis zwei Uhr unter den herrlichen Geſellen aus und konnte dann, heimgekehrt, ſich nicht zur Ruhe legen, ohne noch an ſein treues Weib, an ſeine Caroline, zu ſchreiben:

„Wien den 25. 8br. Nachts 3/4 2 Uhr.

„Danke Gott mit mir, mein geliebtes Leben, über den glänzenden Erfolg der Euryanthe. Müde und ermattet von allen Ehrenbezeugungen, auch nachher in Gesellschaft, muß ich doch meiner geliebten Lina noch gute Nacht und Victoria zurufen. Nach jedem Akt wurde ich herausgerufen, nach dem letzten 2mal. Der Jägerchor 3mal gesungen u. s. w. Morgen früh den nähern Bericht deines todtmüden

Carl."

Am andern Morgen referirt er ausführlicher:

„Den 26. früh.

„Guten Morgen meine geliebte Mukkin, habe gut geschlafen auf den heißen Tag und eile nun, in der Ordnung zu berichten. Mein Empfang, wie ich in das Orchester trat, war der enthusiastischste und glänzendste, den man sich denken kann. Es wollte gar kein Ende nehmen. Endlich gab ich das Zeichen zum Anfange. Todtenstille. Die Ouverture rasend applaudirt, sollte da capo gemacht werden, ich ging aber weiter, um den Gang der Oper nicht zu verlängern. Die Antwort der Männer, den Frauen Heil, in der Introduktion applaudirt. Schluß der Introduktion, der Reigen im Rezitative, das besonders Forti vortrefflich vortrug, immer so Bravogemurmel; Ich bau auf Gott, natürlich tüchtig. Euryanthens Cav. sehr schön gesungen, großer Beifall. Das Duett der Weiber, Furore. Grünbaum's Arie trefflich gesungen, sehr applaudirt. Finale Furore, mich herausgerufen mit rasendem Bravo-Geschrei ꝛc.

„2ter Akt. Forti's Arie schon die Mittelsätze mit Bravos, am Ende Furore. Der Rache-Duett zwischen der Grünbaum und Forti wüthender Beifall, beide herausgerufen. Adolar's Arie nichts — ist das nicht unbegreiflich? Haitzinger war aber auch zu ängstlich. Duett, Hin nimm die Seele mein, gefiel sehr, doch hatte ich auch davon noch mehr erwartet. Unbeschreiblich aber war der Enthusiasmus nach dem Finale des 2. Aktes. Das muß man aber auch von diesen Chören hören, es erschüttert mich selbst, ich wurde natürlich stürmisch herausgerufen.

„3ter Akt. Nun ein Lauffeuer von Beifallswuth. Das Duett zwiſchen Euryanthe und Adolar, Dann ſchirmende Engelſchaar, immer unterbrochen von Freudezeichen. Der Jägerchor 3mal wiederholt, weil ſie gar nicht ruhten; den höchſten Punkt aber erreichte die Theilnahme im Zu ihm! Eine ſolche Wechſelwirkung zwiſchen Publikum und der Sache habe ich noch nie erlebt, ſie ſpielten ordentlich mit, jeder Takt wurde durch Thränen, Bravogemurmel und Klatſchen begleitet, und die Sonntag ſogleich wieder herausgerufen. Es war aber auch hinreißend, wie ſie die Arie ſingt und ſpielt. Was ſoll ich weiter detailliren, ſo ging es fort. Auf die höchſte Höhe ſtieg es abermals bei Trotze nicht, und am Schluſſe der Jubel. Mein geliebtes Weib, ſo etwas kann ich nicht beſchreiben. — Ich führte die beiden Weiber mit heraus, da ich der andern nicht gleich habhaft werden konnte, darauf riefen ſie mich wieder allein heraus, dann den Forti noch. Alles ſchwamm in Seligkeit, die Sänger, die Chöre, Orcheſter, Alles war wonnetrunken und erſtickte mich mit Liebkoſungen. Von da fuhr ich in die Ludlam, wo 27 Dichter und Künſtler verſammelt waren. Das Zimmer feſtlich erleuchtet, mit Guirlanden geſchmückt, mein Bild in der Mitte mit einem Lorbeerkranz. Die vielfältigen Beweiſe von Liebe und Verehrung waren rührend und ſchön. Hier haſt du die Gedichte, die ich gleich mitnehmen konnte. Eins von Caſtelli, Saphir, und ein ungariſches, von Graf Maylath, bekomme ich erſt eine Abſchrift. — So ſchloß ein Tag, der mir ewig denkwürdig bleiben wird, und hoffentlich auch in der Kunſtgeſchichte ſeinen Platz einnehmen wird. Danke Gott mit mir, für ſeine überſchwängliche Huld, womit Er mich vor Tauſenden überſchüttet.“

„Den 27.

„Schönen guten Morgen Frau Mukkin. Heute Nacht habe ich erſt recht geſchlafen wie ſichs gehört. Geſtern früh war große Cour bei mir, Moſel und Alle kamen glückwünſchend und lobpreiſend, auch nahm ich noch ein paar Verkürzungen vor, in der erſten Scene zwiſchen den beiden Weibern im 1. Akt, und im 3., wo die Euryanthe allein iſt. Die Bemerkungen aller meiner Freunde kamen mit meiner eigenen überein. Mittag war ich bei Feſtetics und Abends in der

Burg, wo die Läſterſchule vortrefflich gegeben wurde, dann recht ermüdet gleich in Bett. Heute iſt die 2. Vorſtellung, und Mittwoch zum Benefize der Sonntag die 3. unter meiner Direktion. ꝛc."

Vergleicht man dieß Referat mit dem Vorſtehenden, das die Quinteſſenz faſt aller damals erſchienen unpartheiiſchen und berechtigten Urtheile über die Vorſtellung der „Euryanthe" iſt, ſo hat man die Wahl, ob man das allzu helle Roſenlicht, welches darin über den Erfolg ausgegoſſen iſt, aus einer begreiflichen und ſüßen Selbſttäuſchung, oder aus der Liebe zu der Gattin hervorleuchten laſſen will, die, ängſtlicher als er ſelbſt, über ſeinen Ruhm wachte. Möglich iſt auch, daß beides vereint ſeine Feder leitete.

Nur das Erſtere aber konnte im Spiel ſein, als er am 13. Nov. an Lichtenſtein ſchrieb:

„ꝛc. Ich habe in Wien 4 Vorſtellungen der Euryanthe erlebt, wovon ich 3 dirigirte. Mit jeder ſtieg die Theilnahme und der Beifall des Publikums, das ſchon anfing einzelne Stellen heraus zu heben. Der Jägerchor wurde alle Abende 3 Mal geſungen, immer einige Sänger nach ihren Muſikſtücken hervorgerufen, ich nach jedem Akte. Ja ſogar in der 4. Vorſtellung, wo Kreutzer dirigirte und ein ganz andres Publikum war (Allerheiligen), wurde ich aus dem Logenwinkel, wo ich zuhörte, herausgeſtöbert und mußte nach jedem Akte erſcheinen, überſtrömt vom Sturmgebrauſe der Bravos, ſo daß ich in dieſen 4 Vorſtellungen 14 Mal herausgerufen wurde. Den erſten Abend ſpielte die Oper bis gegen 10 Uhr (von 7 Uhr an), die andern, wo ich einiges in den Recitativen gekürzt hatte, bis $9^3/_4$. Daß der Neid ſein Haupt mächtig erhebt, kannſt du denken. Er ſcheut die Lüge nicht. Alle Muſikſtücke, die den erſten Abend nicht vollkommen anerkannt wurden, erhielten die folgenden Vorſtellungen vollen Beifall. 17 Gedichte der beſten Köpfe Wiens bewieſen mir die wahre Theilnahme aller Guten. Was mir die beſten Meiſter, wie Weigl, Gyrowetz, Seyfried, Abbé Stadler, Moſel ſagten, läßt ſich nicht wiederholen, weil es mich ſo hoch ſtellte, daß ich noch roth werde, wenn ich daran denke. ꝛc."

Es war eben Weber's Künſtlerherzen unabweisbares Bedürfniß, den Eindruck eines, nicht von dem des „Freiſchütz“ herabſteigenden Erfolgs, empfangen zu haben.

Die Anſicht der am Morgen nach der erſten Aufführung bei Weber zuſammenſtrömenden Freunde coincidirte, wie erwähnt, mit den Wahrnehmungen, die ſein praktiſcher Blick gemacht hatte, ſo daß er ſofort „friſch zum Meſſer griff“ und Kürzungen an der „Euryanthe“ vornahm. Er drängte die Scene zwiſchen Euryanthe und Eglantine im erſten Akte zuſammen, ſtrich mehreres an den Recitativen, kürzte das Duett im dritten Akte, modificirte die Viſion der Euryanthe und ihre Scene am Quell im dritten Akte etwas, und trug ſo dem allgemein und lebendig gefühlten, äſthetiſchen Drange nach energiſcherem Fortſchreiten der Oper Rechnung. Kürzungen an „Euryanthe“.

Die zweite Vorſtellung, die am 27. ſtattfand, gelang in jeder Beziehung beſſer als die erſte. Das Orcheſter ſpielte exakter, die Sänger ökonomiſirten ihre Kräfte beſſer, die Ineinandergriffe ſchlugen zündender ein und der Beifall war rauſchender, andauernder und, was mehr bedeutet, mehr dem Werke als den Executirenden zugewendet. Des Herausrufens und Lärmens war kein Ende und doch — fühlten Alle, die das Wiener Publikum genau kannten, daß das Alles denn doch nur ein recht redlich gemeinter Succès d'estime ſei, die Oper ſich nicht auf dem Repertoire halten werde!

„Der Spektakel iſt groß,“ ſagte Gottdank, „aber er kommt nit aus'm Herzen!“

Es iſt fraglich, ob ſich Weber ſelbſt hierin andauernd durch den Anſchein gänzlich täuſchen ließ, was für ihn der verzeihlichſte Irrthum von der Welt geweſen wäre, da er die Kundgebungen des Wiener Publikums doch nur oberflächlich kennen konnte, oder ob er ſich nur das Anſehen gab, als glaube er an einen vollkommenen und nachhaltigen Erfolg.

Er ſchreibt nach der zweiten und dritten Vorſtellung an Caroline:

„Den 28.

„Guten fröhlichen Morgen, herzliebſter Schatz! Die geſtrige Vorſtellung war bei weitem beſſer als die erſte, und der Enthuſiasmus

des Publikums noch größer. Mein Empfang war wieder der rauschendste, jedes Musikstück wurde mit Furore applaudirt, ich wieder nach dem 1. Akt herausgerufen. Die Grünbaum und Forti nach ihrem Duett, ich wieder nach dem 2. Akt. Die Sonntag nach ihrer letzten Arie, und ich wieder am Schluß, und dann die Sonntag. Nun frage ich, ob man mehr in dieser Welt verlangen kann? und ob es nicht so viel ist, daß selbst die Mukkin zufrieden sein kann. NB. der Jägerchor wieder dreimal gesungen. Gestern früh wurde ich wieder mit Besuchen überhäuft und probirte um ½11 Uhr die Abkürzungen, die sehr wohlthätig wirkten. Du weißt, ich hatte immer Skrupel bei diesen Scenen, aber da mein Hofterwitzer Publikum und besonders die Gallerie es nicht langweilig fand, so tröstete ich mich. Hier aber sah ich die Nothwendigkeit und griff frisch zum Messer. ꝛc."

„Den 29. 8br. Abends ½11 Uhr.

„Heute also war die 3. Vorstellung der Euryanthe! Meine gute Weibe, wo sich Worte hernehmen, dir diese Raserei des Beifalls zu schildern. Ich glaubte nicht, daß das noch steigen könnte. Aber jetzt fangen sie an, die Feinheiten alle heraus zu fühlen. Manche Musikstücke sind ein Lauffeuer von Bravos und aller Arten des Beifalls. Mein Empfang, wie ich den Kopf nur ins Orchester steckte, war wieder der glänzendste von der Welt. Nach der Ouverture, nach jeder Strophe der Introduktion, jedem Vers der Romanze u. s. w., die beiden Frauen nach dem Duett herausgerufen. Nach dem 1. Akt ich wieder. Im 2. Akt wieder. Forti und die Grünbaum, nach dem Akt ich wieder, im 3. die Sonntag und am Ende ich, wo ich in der Mitte des ganzen Personals erschien und diesem und dem Orchester meinen Dank ausdrückte. Dann die Sonntag allein gerufen, dann mich nochmals mit Sturmesgejauchze. Solche Ehre ist nie noch hier einem Componisten widerfahren. Wenn man in 3 Vorstellungen 11 Mal herausgerufen wird, kann man wirklich fast zufrieden sein? Was meint Sie? Frau Nimmersatt, wenn es meinen Ruhm gilt? ꝛc."

Und nach der vierten Vorstellung, bei der nun Conradin Kreutzer die Direktion übernommen hatte:

„ꝛc. Samſtag war die 4. Aufführung der Euryanthe, die recht gut ging. Kreutzer dirigirte recht brav. Ich ſaß in einem Logenwinkel, aber es half nichts, ich mußte wieder nach jedem Akte heraus. Dieſe Ehre bei einem ganz andern Publikum (Feiertags) iſt wirklich auch hier unerhört und überraſchte mich ſehr. Somit kann ich meinem Gotte nicht genug für dieſen Erfolg danken. Die Gedichte kommen auch noch immer mehr und ich werde dir vorzuleſen und zu erzählen genug haben. ꝛc. Heute eſſe ich beim ſächſ. Geſandten Graf Schulenburg, den der Lärm wirklich daran erinnert hat, daß ich auf der Welt bin. ꝛc.“

Am Tage nach der zweiten Aufführung der „Euryanthe“ wimmelte es im Steiner'ſchen Laden im Paternoſtergäßchen von allen Kunſtnamen Wiens, als hätten ſie ſich ſämmtlich das Rendezvous gegeben. Weigl, Umlauf, Aßmayr, Leon de St. Lubin, Kreutzer, Blahetka, Saphir, Seitteles, Schuppanzigh, Sonnleithner, Bocklet und Franz Schubert waren zugegen, und vom lauteſten Hin und Wieder über Werk und Aufführung hallte der kleine gewölbte Raum. Es war frappant, daß Weber hier die Literaten, Gelehrten und Kenner mehr für, die Muſiker vom Fach mehr gegen ſich hatte. Rückſichtslos äußerte in derbſter Weiſe, die man damals Treuherzigkeit nannte, Franz Schubert ſeine Antipathie gegen Weber und ſeine Meinung von der kleinen Sphäre von deſſen Talent. „Das iſt keine Muſik,“ rief er aus, „da iſt kein Finale, kein Enſemble nach Form und Ordnung. Von legitimer Durchführung iſt keine Rede und wo Weber gelehrt ſein will, findet man gleich heraus, daß er aus der Schule eines Charlatan (Vogler) ſtammt. Er hat Talent, aber keinen ſoliden Grund, auf den er bauen könnte. Das geht Alles auf den Effekt hinaus! Und der ſchimpft auf Roſſini? Wo einmal ein Stück Melodie kommt, iſt ſie todtgedrückt, wie eine Maus in der Falle, von der wuchtigen Orcheſterbegleitung. Das iſt herbe, ascetiſche Muſik, die einem nicht warm um die Herzgrube macht. Mit dem Freiſchütz war's was ganz andres, obwohl, das Duett der beiden Frauen ausgenommen, kein Muſikſtück drin iſt, das einem gewiſſenhaften Muſiker genügen könnte.

Da war Gemüth und Lieblichkeit und Melodie. Dabei hätte er bleiben ſollen! —"

Zwiſchen all' dem Peroriren ſchoß auch Beethoven in den Laden und fragte in ſeiner gewohnten haſtigen Weiſe Haslinger: „Nun wie hat die neue Oper gefallen?" Haslinger ſchrieb: „Außerordentlich! Ein großer Erfolg!" Da rief Beethoven: „Das freut mich! das freut mich! So muß der Deutſche über den Sing-Sang zu Recht kommen!" Dann frug er: „Wie hat die kleine Sonntag geſungen?" „Vortrefflich!" Da ſchmunzelte er, und zu dem ebenfalls gegenwärtigen Benedikt ſich wendend, trug er dieſem auf: „Sagen Sie Herrn von Weber, ich wäre hinein gekommen, aber wozu? — Seit langer Zeit ſchon —" und er deutete auf ſeine Ohren und lief davon.

Die Journale Wiens über „Euryanthe".

Die Urtheile der Journale Wiens, an deren Spitze damals (cosa rara!) faſt lauter hochgebildete Schriftſteller und Denker ſtanden, die überdieß zum Theil „Ludlamiten" waren, hatte Weber eher für als gegen ſich. Der derbe, oft cyniſche aber geiſtvolle Kanne liefert in ſeiner „Muſikaliſchen Zeitung" in kleinem Raum das Beſte, was überhaupt über „Euryanthe" in Wien geſchrieben worden iſt. Sein nicht boshafter aber treffender Spott kennzeichnet mit unfehlbarem Takte die Mängel der Stoffbehandlung, welche die muſikaliſche Leiſtung nicht ausgleichen konnte und die daher Schwächen des ganzen Werks geblieben ſind; aber er rügt und ſpottet nur, um gleichſam dem Ehrenkranze Glanz und Folie zu geben, den er mit kundiger Hand dem Componiſten der „Euryanthe" um das Haupt windet, ſeine Inſtrumentation, ſeine feinen Effekte, ſeine edle Charakterzeichnung, ſeine ſchöne Färbung preiſt, ohne daß er jedoch ſchließlich läugnet, daß der Eindruck des Ganzen nicht ſo tief und warm ſei, als dieß nach dem Aufgebot ſolcher Kunſt- und Talentmittel zu erwarten geweſen wäre.

Der Ritter Seyfried beklagt in Portenſchlag's „Sammler", daß das Mühſame und Tendenziöſe der Arbeit in der „Euryanthe" den Meiſter des „Freiſchütz" verhindert habe, die Melodienfülle zu entwickeln, in der er ſonſt mit Mozart und den großen älteren Italienern wetteifere, beklagt, daß die Geiſterwelt hier mit eben ſo wenigem als im „Freiſchütz" vielem Glück herbeigerufen ſei, beklagt ferner, daß in

Bezug auf die Aufführung die großen Leiſtungen der italieniſchen Oper dem Publikum noch zu ſehr im Sinne lägen, zollt aber der höhern Vollendung des eigentlichen Kunſtwerks bei der „Euryanthe“ im Vergleich zum „Freiſchütz“ volle Anerkennung, preiſt beſonders die hohe, ernſte Weihe der Schönheit, die durch das geſammte Werk weht und Weber's Meiſterſchaft in der inſtrumentalen Technik, den Reichthum der Erfindung, und bezeichnet einzelne Nummern als Meiſterſtücke größten Werths.

Großen Raum widmet die Wiener „Zeitung für Literatur, Kunſt, Theater und Mode“ der „Euryanthe“, iſt ihr aber weniger wohlgeſinnt als die andern Blätter. Sie ſagt, daß der Componiſt der „Euryanthe“ mit dieſem Werke aus der ihm von ſeinem Talente angewieſenen Sphäre getreten und ſeine Beſorgniß, unter den früheren Leiſtungen zu bleiben, ihn zur Bizarrerie verleitet habe, die reichen und ſchönen Ideen, denen es an Einheit und Klarheit mangele, durch Arbeitsmühe gedeckt erſchienen, die Charakteriſtik der echt muſikaliſchen Entwickelung von Melodie und Harmonie in den Weg getreten ſei. Mangel an Melodie zeige ſich da gerade am meiſten, wo ſie am eheſten zu erwarten geweſen wäre, z. B. in der Cavatine Adolar's ꝛc. Der Weg, den der Meiſter im Recitative gewählt, führe nicht zunächſt zum Ziele. Volle Gerechtigkeit läßt das Blatt dem feſtlichen, ritterlichen Glanze der Ouverture, der Schönheit der Gegenſätze, der Malerei der Geiſtereinwirkung, der Charakteriſtik von Unſchuld und Liebe, der Schärfe der Contourzeichnung der Perſönlichkeiten, dem Pomp und männlichen Kraft der Chöre, der Meiſterſchaft der muſikaliſchen Behandlung im Allgemeinen und der Herrlichkeit der Inſtrumental-Effekte widerfahren.

Grieſinger, der Referent der „Abendzeitung“, bezeichnet den Abend, an dem die „Euryanthe“ gegeben wurde, als den Morgen der neuen dramatiſchen Muſik, er ſchilt die Wiener, die nicht einathmig das Werk vergöttern wollten, weil man nicht aus allen Piecen Walzer machen könne, bezeichnet die Oper als rein heroiſch deutſch und tief original, als einen hellen Juwel in Deutſchlands muſikaliſcher Ehrenkrone. „Da iſt kein Anklang von ſich ſelbſt aus früheren Werken, nein nur Töne von Gott ſelbſt eingehaucht.“ Es iſt nicht der Tondichter des „Frei-

ſchütz", der hier ſchuf, ſondern eben der der „Euryanthe". Er rühmt die Draſtik der Färbung und Zeichnung der Charaktere, die geſchloſſene Abrundung des Ganzen, die Vollendung des Kunſtwerks als ſolches. Weber huldigt keiner Schule, ſondern nur der Wahrheit. Deutſchland muß hören und bewundern. Schließlich rügt er nur einige Längen und zu häufige Wiederholungen.

Die Leipziger Muſikzeitung ſtellt die „Euryanthe" über Cherubini's „Medea" und Beethoven's „Fidelio", verlangt, wie für dieſe Wunderwerke, Zeit, um ſie verſtändlich werden zu laſſen, bringt auf das Abſehen von allem Vergleiche mit dem „Freiſchütz", folgt dem Werke Satz für Satz, ſchildert die einzelnen Nummern mit einer Begeiſterung, die an das Beſtreben ſtreift, Muſik durch Worte malen zu wollen, bewundert allenthalben an den betreffenden Stellen die muſikaliſche Schilderung von Lieblichkeit, Unſchuld, Liebe, Zorn, Rache, den prachtvollen Effekt der orcheſtralen Behandlung, die Meiſterſchaft in der Charakteriſtik der Individuen und Chöre, die hier wirklich den Eindruck des griechiſchen Chors als unfehlbare öffentliche Stimme machen, das Geſchick bei Herbeiführung von Glanzpunkten in den Finales, und weiß des Tadelnden eigentlich Nichts aufzubringen.

Wir müſſen davon abſehen, dieſe Referate über Referate zu vermehren, nur darf nicht unerwähnt bleiben, daß ſie alle einſtimmig der tiefen Spaltung und der Meinung und Meinungsäußerung des Publikums über das Werk gedenken, den Erfolg als einen ſolchen bezeichnen, den die Liebe des Wiener Publikums hier dem Meiſter des „Freiſchütz", der Drang nach all' den Huldigungen, die den Italienern dargebracht worden waren, einen deutſchen Componiſten, ein deutſches Werk wieder einmal mit aller Macht zu feiern, der augenblicklichen Ueberzeugung abgerungen habe und nur von einem Theile der Bevölkerung Wiens, der allerdings als der intelligenteſte aber auch kleinſte zu bezeichnen ſei, ausgegangen wären.

Der Erfolg bekräftigte dieſe Anſicht. Kaum hatte Weber Wien verlaſſen, ſo wich mit einem Zauberſchlage aller Segen von dem Werke. Die beſtellten Plätze wurden zurückgegeben, oft ſogar unbenutzt gelaſſen. Schon bei der achten Vorſtellung war das Haus halb leer.

Kreutzer's Kürzungen der „Euryanthe".

Conradin Kreutzer strich nun über eine halbe Stunde Musik aus der Oper. Seine Aenderungen, die Weber selbst in einem Clavierauszugsexemplare eingetragen hat, auf dem er bemerkte: „So hat Herr Capellmeister Conradin Kreutzer meine Euryanthe zugerichtet", waren folgende:

Seite des Clavierauszuges.

51. Scene 3. Recitativ zwischen Euryanthe und Eglantine von der 3. Zeile bei Eglantinens Worten: „Dein Hoffen und dein Sehnen" an bis zu Euryanthens Worten: „Verschone, laß mich schweigen" sind volle 2 Seiten gestrichen; die folgenden 9 Takte der Eglantine: „Des Unglücks Blick ist scharf ꝛc." sind geblieben, dann aber die Schlußtakte und Eglantinens Arie: „O mein Leid ist unermessen ꝛc." fast 4 Seiten, ganz gestrichen. Nr. 8, Scene und Arie Eglantinens: „Bethörte ꝛc." — blieb ganz weg.

72. 2. Akt. Lysiart, von: „Was soll mir ferner Gut und Land" bis „Unseliger! Entflieh!" gestrichen. —

110. Die Introduktion zu Adolars Arie: „Wehen mir Lüfte Ruh ꝛc." vom 6. Takte an ganz gestrichen.

153. 3. Akt. Introduktion in D moll ist nach C moll hinunter geschrieben und vom 15. Takte an gestrichen, das einleitende Recit. der Euryanthe: „Hier weilest du ꝛc." auch ganz gestrichen bis Seite

155. zwei Takte vor Adolars Worten: „Dies ist der Ort ꝛc." das Orchester in C moll sich wieder anschließt.

158—160. Duett: „Du klagst mich an" zwischen Euryanthe und Adolar blieb ganz weg.

167. Scene 17. Euryanthe, vom 13. Takte: „Was rieselst du im Haine ꝛc." bis: „Mir blühet keine Heimath mehr" gestrichen. — Von dem Anschließenden: „Hier dicht am Quell" ist der 5. bis 10. Takt gestrichen; kein großer Zeitgewinn, aber ein großer Verlust an dramat. Wirkung.

214. Von: „Gebt ihn frei" bis Ende S. 215 gestrichen.

Außerdem sind am Anfange bei dem „ernsten Reigen“ die Repetitionen gestrichen, wodurch der Eindruck des Ganzen auch sehr geschwächt wird.

Das verstümmelte Werk, das allen innern Halt verlor, konnte aber noch weniger, als das früher für zu lang gehaltene, das Publikum fesseln und reizen. Das Interesse der Darsteller kühlte sich fast noch rascher ab, als die Theilnahme des Publikums. Alle, selbst die Sonntag, sangen wie Maschinen, das Orchester war nicht mehr zu erkennen und nur die Chöre hielten ihren Ruf aufrecht. Das Publikum war degoutirt und nach zwanzig Vorstellungen mußte die Oper vom Repertoire zurückgezogen werden.

Seitdem ist eine bessere Zeit der musikalischen Anschauung gekommen und „Euryanthe“ bildet, auch im Sinne und Geiste des deutschen Volks, gleich volltönend mit „Freischütz“ und „Oberon“, den großen Dreiklang von Weber's Ruhmes-Harmonie.

Daß Weber nach und nach seine Wünsche, die „Euryanthe“ in ähnlicher gewaltiger Weise, wie den „Freischütz“, wirken zu sehen, sehr modificirte, dafür geben zwei später geschriebene Briefe bestes Zeugniß. Am 12. Dec. 1823 schreibt er an Gottfried Weber:

„ꝛc. Die Wirkung, die die Euryanthe hervorbringt, ist ganz so wie ich es mir gedacht habe. Meine übertriebenen Freunde gaben dießmal meinen Feinden die Hand, indem beide lächerlicherweise verlangen, daß die Euryanthe eben so die Masse anziehen soll als der Freischütz. Wie thöricht! als ob — sans comparaison — Iphigenia, ein Don Carlos, irgendwo Zugstücke geworden wären. Die 3 ersten Vorstellungen in Wien, die ich dirigirte, wurden wirklich mit einem unglaublichen Enthusiasmus aufgenommen, die 4., die ich in einem Logenwinkel hörte, eben so, und ich wurde auch wieder 3mal hervorgerufen, in allem 14mal. Bis zur 12. Vorstellung war der Beifall immer derselbe, bei mäßig besetztem Hause. So weit gehen meine Nachrichten. Der ..... hat sich wie ein wahrer Recensenten-Schuft benommen: in seine Zeitung, in die Moden-Zeitung und in den

Sammler zugleich geſchrieben, und herunter zu ziehen geſucht, was er konnte, und ſelbſt die offenbare Lüge nicht geſcheut, oder liſtiges Verſchweigen angewendet, um den Erfolg als zweifelhaft darzuſtellen. ꝛc.“

Und am 26. Mai 1824 an Franz Danzi:

„Herzlich lieber Freund und Vetter!

„Haben Sie innigen Dank für alle Liebe, Sorge, und Noth, die Sie mit meiner Euryanthe gehabt haben; und vorzüglich aber auch für die ſchonende Weiſe, mit der Sie mir den eigentlichen Erfolg derſelben zu verbergen ſuchten. ich bin aber darauf an den meiſten Orten gefaßt, denn das jetzige Kunſttreiben iſt ſo wunderlich durcheinander gewirbelt, die eigentliche Andacht der Hörer und Ausführer ſo faſt gänzlich erloſchen, und man will von der Kunſt nur gleich einer Bajadere gekitzelt ſein, daß ich mich ordentlich wundre, wenn's einmal wo anders iſt, und ein ernſtes Streben wirklich eingreift. In Dresden war dies der Fall. Wie's weiter wird, wollen wir abwarten, und am Ende muß es ja nicht ſein daß man Opern macht.

„Kennte ich Sie nicht, mein innig verehrter alter Freund, deſſen Einſicht ich immer und immer gern meine Anſicht unterordnen werde, ſo würde ich entſetzlich über die Beſetzung des Lyſiart durch Weixelbaum!!! lamentiren. Aber es war gewiß auf dieſe Art am beſten, und ich ſage, Herr dein Wille geſchehe.

„Am Ermunterndſten und tröſtlichſten iſt mir das, was Sie mir ſelbſt über Eury. ſagen. Sie wiſſen, daß eigentlich nur Ihr Beifall, Ihre Aufmunterung mich in Stuttgart der Kunſt erhielten, und wie theuer und wichtig mir daher jedes Wort von Ihnen, dem Treumeynenden iſt. Dem Zeitgeiſt habe ich übrigens gewiß nicht huldigen wollen, habe ich es doch gethan, hat mich der Teufel unbewußt geritten; obwohl ich gerade über den Modulationspunkt ſehr ſtrenge über mich wache, aber ich will's gewiß noch mehr thun, laſſe ich mich wieder zu einer Oper verführen.

Noch immer bin ich allein im Dienſt, alſo entſetzlich geplagt; kaum zu glauben iſt es, daß ich dieſe Strapaze, nun bald 8 Monate, ſo aushielt. Aber ich fühle es auch gehörig an einer totalen Abſpannung

und Gleichgültigkeit gegen Freud und Leid. Den July werde ich im Marienbade Erholung ſuchen. ꝛc.“

Nachdem die Spannung, in der das bedeutſame Vorhaben Weber's Seelenkräfte gehalten hatte, gelöſt war, machte ſich die krankhafte Sehnſucht nach Daheim mit erneuter Kraft geltend, und ſchwerlich würde er, auf dem Bewußtſein des Gelingens behaglich gebettet, „ſich haben vorſpielen laſſen, nachdem er vorgeſpielt,“ ſchwerlich in Ruhe den Meiſterleiſtungen Mayſeder's, Moſcheles' und des Schuppanzigh'ſchen Quartetts gelauſcht haben, wenn er nicht der Mann der rückſichtsvollſten geſelligen Form geweſen wäre und gern von Mund zu Mund und Auge in Auge ſeine Dankbarkeit ausgeſprochen hätte. So feſſelten ihn tauſend Beſuche und geſellſchaftliche Pflichten noch mehrere Tage in Wien. Am unlöslichſten aber band ihn eine, für den 1. November angeſetzte, von ihm erbetene Audienz beim Kaiſer Franz.

Audienz beim Kaiſer Franz.

Gleich nachdem der Erfolg der „Euryanthe“ geſichert ſchien, hatte er ſich vorgeſetzt, den Kaiſer in Perſon zu bitten, die Zueignung des Werkes anzunehmen. Da der ſächſiſche Geſandte, Graf Schulenburg, an den er ſich um Vermittelung einer Audienz wandte, jede Betheiligung an dieſem Vorhaben von der Hand wies, der kaiſerliche Oberſtkämmerer, Fürſt Trautmannsdorf, aber, dem er bei Schuppanzigh en passant von ſeinem Vorhaben geſprochen, voll Eifer ihm ſeine Dienſte anbot, ſo hatte er ſich durch deſſen Beiſtand die gewünſchte Audienz erwirkt, die aber erſt am erwähnten Tage ſtattfinden konnte. Dieß hielt Weber, der, wie oft erwähnt, auf die Freundlichkeit und den Beifall der Großen viel Werth legte, noch in Wien zurück.

Der Kaiſer empfing ihn in ſeinen Privatgemächern in ſeiner gemüthlich traulichen Weiſe und ſagte ihm: „Ich habe Ihre Oper halt noch nicht hören können, ſoll aber ſchön ſein und freue mich, daß Sie an mich dabei gedacht haben. Ich nehm's gern an, wenn Sie's mir dediciren wollen.“ Er fragte Weber dann, ob ſie ihm das Leben recht ſauer gemacht hätten, „die Italiener“. Und als Weber äußerte, daß ſeine Gegner ihn mehr durch die Vortrefflichkeit ihrer Leiſtung,

als durch Intriguen bekämpft hätten, lachte der Kaiser und sagte: „Ja ja, der Krieg ist aus, aber's Geplänkel hört nit auf! —“

Weber ruft in seinem letzten Briefe an Caroline aus: „Wie human und würdig-einfach ist dieser große Monarch! —“

Für die Dedication der Oper erhielt Weber später eine prachtvolle, mit Diamanten besetzte Dose von hohem Werthe.

Nach wahrhaft schwerem Abschiede von den edlen Schaaren der „Lublam“, von den Freunden und Genossen und lieben Familien, die ihm wie Kampfgefährten an das Herz gewachsen waren, und hochaufathmend beim Rückblicke auf das stolze Wien und die so tief bedeutungsvolle Zeit, die er dort verlebt hatte, mit dem Bewußtsein, im Bereiche seiner Kunst auf neuen Bahnen zu wandeln, deren Gefahren er vollständig erkannte, deren Betreten aber der Stolz seines Genius von ihm forderte, verließ Weber die Kaiserstadt am 5. November.

Die Kraft der Seele und Geist zugleich in allen Tiefen bewegenden Erwägungen und der Prüfungen des eignen Selbst und von dessen Wechselwirkungen mit der Welt, unter Vermittelung der neuen Kunstrichtung, forderten gebieterisch einige Tage ruhiger und absoluter Abgeschlossenheit, die ihm, wie schon so oft, die Reise liefern mußte.

In den zwei Tagen einsamer Reise nach Prag, die er lautlos, in die Ecke seines Wagens gedrückt, zubrachte, ist wahrscheinlich Weber's Genius in Selbstklärung geschäftiger gewesen, als oft während Composition des größten Werks.

Wer weiß ob „Oberon“ die so ganz seinem Talente gemäße Form erhalten hätte, wenn auf jener Reise Opposition oder nur Gespräch die Waage der Selbstprüfung von außen angestoßen hätten.

Weber kam am 7. Nov. nach Prag, wo man ihm die Direktion der funfzigsten Vorstellung seines „Freischütz“ in alter Anhänglichkeit aufgehoben hatte. Das Publikum jubelte, als es die bekannte, kleine Gestalt des Meisters im Orchester erblickte, und nach dem Erfolge in Wien erschien das Zujauchzen und Herausrufen hier wie ein Willkommen im traulichen Freundeskreise.

Was wollte aber Alles das gegen die herzzersprengende Freude sagen, mit der er am 10., Nachmittag, durch die mit Winterblumen

geſchmückte Thür ſeines kleinen Neſtes in Dresden flog und Weib und den kleinen Max an das Herz ſchloß und alle Sehnſucht ein Ende hatte. — Und Abends ſaß der Meiſter, deſſen Namen an tauſend Orten klang, der ſich von halb Deutſchland hatte huldigen ſehen, im ganz kleinen Kreiſe, von ſeiner Caroline, ſeinem alten Roth, dem bejahrten Fräulein und ihrem Bruder, dem Hauptmann von Hanmann, gebildet, hatte ſein „Mäxel“ auf den Knieen, ſpeiſte Wiener mitgebrachte Brühwürſtel und rief einmal über das andre: „Kinder, wie iſt mir wohl!!“ —

Empfang in Dresden.

Wie wenig Weber durch Huldigungen in Dresden ſelbſt verwöhnt war, dafür leiſtet das Erſtaunen Zeugniß, mit dem er ſich, zwei Tage darauf, zur gewohnten Geſchäftsthätigkeit in die Probe der „Precioſa“ tretend, vom Theaterperſonal feierlich empfangen und von dem Regiſſeur Hellwig nach einem bekränzten Stuhle auf der Bühne geführt ſah, den das ganze Perſonal in zwei Halbkreiſen umgab. Während der Chor die Strophe:

Willkommen hier, o Meiſter,
Bei Freunden und Verehrern,
Den Gluck's und Mozart's Geiſter
Stolz nennen ihren Sohn!

nach der Melodie des Chors aus dem „Titus“ ſang, bekränzte ihn Frau von der Klogen mit einem Lorbeerkranze, worauf nach dem Schlußchor der „Euryanthe“ die Verſe geſungen wurden:

Auf, feiert froh in vollen Jubeltönen
Den Trefflichen, den Lorbeerkränze krönen!
Er kehrt zurück in ſeiner Heimath Land,
Es reicht ihm Lieb' und Achtung hier die Hand.
Und treu bleib' er uns hier,
Heil ſei der Kunſt! Heil Weber dir!

Dieſe, in Dresden ganz unerhörte Huldigung, trug den Charakter ſolcher Herzlichkeit, daß ſie Weber tief rührte und mit neuen Hoffnungen für ſeine Wirkſamkeit an der Dresdner Bühne erfüllte.

Dieſe Wirkſamkeit ſollte ſogleich in vollſter Ausdehnung in Anſpruch genommen werden. Der Befehl, „Euryanthe“ ſofort zu geben,

war ertheilt und schon am 17. Nov. konnten die Proben beginnen, die Weber fast ohne Unterbrechung bis zum 28. fortstellte, um vor Jahresschluß das Werk noch auf die Bühne zu bringen.

Diese hübschen Pläne wurden leider durch Indisposition vereitelt, die sich bei Wilhelmine Schröder-Devrient in Folge ihrer Schwangerschaft einstellte und das Verschieben der Oper bis nach deren Niederkunft wünschenswerth machte.

Gänsbacher's Anstellung in Dresden vereitelt.

Leider sollte das Jahr auch noch mit Zerstörung einer zweiten, weit wärmer von Weber gehegten Hoffnung schließen, auf deren Erfüllung er schon Lebenspläne gebaut und an die sein Herz wahrhaft gewachsen war, seitdem sie sich ihrer Erfüllung immer mehr zu nähern schien. Am Tage nach seiner Rückkehr war sein College Morlacchi zu sechsmonatlichem Urlaub nach Italien gereist, Schubert war noch krank und so ließ ihn denn die Masse der auf seine Schultern fallenden Arbeit das Bedürfniß nach wirksamer Hilfe wieder auf's Lebendigste empfinden. Der rege geistige Austausch mit bedeutsamen Menschen, den er in Wien genossen, machte ihm seine drückende Armuth an beseeltem Umgange in Dresden schmerzlich fühlbar und mit ganzer Kraft erwachte seine Sehnsucht nach seinem alten Freunde Gänsbacher, den er zu Anfang des Jahres, an Schubert's Stelle, zum Musikdirektor vorgeschlagen hatte, wieder. Noch war nichts Definitives in der Sache geschehen. Er eilte zum Intendanten von Könneritz und machte die Wiederaufnahme seines damals gestellten Antrags vorstellig.

Am 23. Nov. erstattete von Könneritz Bericht an den Grafen Einsiedel, in dem er, für die Wiederbesetzung von Schubert's Stelle, die beiden Componisten Johann Gänsbacher und Heinrich Marschner zur Auswahl in Vorschlag brachte.

Schon am 29. gelangte das königl. Rescript, das Gänsbacher's Anstellung verfügte, herab.

Wer war seliger als Weber! Glaubte er doch schon den Freund in den Armen zu halten, im Orchester an seiner Seite zu sehen!

Er schreibt an Gottfried Weber im oben zum Theil gegebenen Briefe vom 15. December:

„ꝛc. Morlacchi reiſte den Tag nach meiner Ankunft nach Venedig ab, mein andrer College Schubert iſt krank und ſomit liegt aller Dienſt auf mir allein und obendrein habe ich noch die Ausſicht, daß es den ganzen Winter ſo fort geht, wenn nicht ein deus ex machina kommt: und auf den hoffe ich wirklich. Ja lieber Bruder, freu dich mit mir, ich habe es dahin gebracht, daß Se. Majeſtät die Anſtellung unſeres Gänsbacher als Muſikdirektor genehmigt hat! Jede Stunde erwarte ich nun ſeine Antwort ob er's annimmt und wenn er kommen kann. Welch ein Troſt für mich, mit einem ſo braven Kerl vereint wirken zu können und ihn der Kunſt wiedergegeben zu haben, die ihm nun eine lebenslängliche ruhige Exiſtenz ſichert. Vor der Hand iſt's aber noch ein Geheimniß! ꝛc."

An Gänsbacher ſchrieb er am 1. December einen jubelnden Brief, ſchickte, deſſen beſchränkte Verhältniſſe kennend, Reiſegeld aus ſeiner Taſche, ließ ſchon das Zimmer im goldnen Engel für ihn ſichern, verſah Caroline mit Inſtruktion für Küche und Keller, um den Freund gleich recht in die Behaglichkeit zu ſetzen, und war vor Freude ein andrer, jüngerer Menſch —.

Da ſchrieb Gänsbacher, er könne die Stelle nicht annehmen, weil er ſo lange nichts von Dresden gehört, daher am Erhalten derſelben gezweifelt und jetzt den Poſten als Capellmeiſter von St. Stephan in Wien, an des im Oct. 1823 verſtorbenen J. Preindl Stelle, angetreten habe!

So nahe an der Erfüllung des lang gehegten Wunſches, daß er eine Störung des Plans gar nicht mehr für möglich hielt und ſich deshalb aus vollem Herzen gefreut hatte, getäuſcht, ſchlug Weber dieſe Nachricht tief darnieder, und es bedurfte des ganzen Maßes ſeiner Liebe für den Freund, um darin Troſt zu finden, daß die Verhältniſſe, in die er in Wien getreten war, weit glänzender ſich zeigten und vielleicht auch ſeiner Individualität mehr zuſagten, als die der arbeitsvollen Stellung, die Weber ihm, allerdings an ſeiner Seite, zugedacht hatte.

An Gänsbacher's Statt wurde nun Heinrich Marſchner zum Muſikdirektor ernannt. So klang dieß ſo reiche Jahr in Weber's Leben in einem ſchmerzlichen Akkorde aus.

Fünfundzwanzigster Abschnitt.

Pause im Schaffen.

Ein Zeitraum von vierzehn Monaten liegt zwischen der Niederschrift der letzten Note an „Euryanthe“ und der ersten am „Oberon“. Die künstlerische Ausbeute der nächsten beiden Monate ist dann ein halb Dutzend Lieder, auf die wir unten zurückkommen, und vier Nummern des „Oberon“. Vierzehn Monate ohne Produktion.

Wer unserm Entrollen von Weber's Lebensbilde gefolgt ist, sein emsiges Ausnutzen des ihm gegönnten, kurzen Tags beobachtet hat, den muß die Länge dieser Pause in seiner Thätigkeit Wunder nehmen, die weit über das Maß hinausging, dessen seine sonst so elastische Seele zur Wiederherstellung ihrer Spannkraft nach großer Anstrengung, unter gewöhnlichen Verhältnissen, bedurft haben würde.

Aber der Geist, der gesund im gesunden Körper so fröhlich und sangesreich aus den Kämpfen mit Sorgen und Widerwärtigkeiten hervorgegangen war, begann, im immer hinfälliger werdenden Leibe beängstigt hausend, dem ermattendsten aller Geistesaffekte, einem unablässigen Aerger gegenüber, der durch unaufhörlichen Fall kleiner Gallentropfen das feste Herz des Meisters aushöhlte, die Spontaneität des Schaffens zu verweigern. Und dieser Verdruß, dieser Aerger kam ihm von einer Seite, von der her ihm bisher fast nur Freude und Ehre zu Theil geworden war, aus einer Stadt, die er mit Recht die eigentliche Wiege seines Ruhmes nannte, in der er sich am besten verstanden wußte.

So heiß Weber's Wünsche für den Erfolg der „Euryanthe“ waren, so geneigt er sich zeigte, ihre Wirkungen im freundlichsten Lichte zu sehen, so konnte es ihm doch nicht entgehen, daß dieselben durchaus getheilter Art waren. Die Oper hat in einigen Städten (Frankfurt, Prag, Kassel ꝛc.) völlig kalt gelassen, in andern einen zweifelhaften, in dritten gar keinen, in sehr wenigen einen vollen Succeß gehabt.

Dieſes unwiderlegliche Facit, von dem ſich nur wenig à Conto unvollkommener Darſtellung abziehen ließ, war er berechtigt, zum großen Theile dem Umſtande zuzuſchreiben, daß die muſikaliſche und äſthetiſche Capacität des Publikums vieler der betreffenden Städte ſich entweder gar nicht auf dem Niveau des Werkes befand, oder doch der Richtung ſeiner Muſe nicht gemäß geſtimmt war.

In Berlin, der zweiten Stadt Deutſchlands, dem Centralpunkte nordgermaniſchen Denkens und Empfindens, fielen alle Motive hinweg, die a priori aus dem Publikum heraus einen Succeß des Werks hätten verhindern können.

Gerade dem halben Erfolge der Oper im übrigen Deutſchland gegenüber, wurde es für Weber zu einer Angelegenheit höchſter Wichtigkeit, ja zu einer Lebensfrage für die Richtung ſeines Genius, dieſelbe, von den beſten Kräften ausgeführt, vor das Forum des Berliner Publikums gebracht zu ſehen.

Jede der Schwierigkeiten, die ſich dem entgegenſtellten, war ein tieferer Schnitt in ſein abwelkendes Leben, als er den Seinen, oder der Welt, oder auch ſich ſelbſt geſtehen mochte.

Und ihrer waren Legion!

Beginn der Hinderniſſe der Euryanthe-Aufführung in Berlin.

Die Angelegenheit ließ ſich trefflich an. Bei einer Anweſenheit in Dresden, im December 1823, hatte ſich Graf Brühl die Partitur der „Euryanthe“ von Weber für Berlin behändigen laſſen, ihm die ſofortige Aufführung der Oper und ein Honorar von 900 Thlr. (800 für Weber, 100 für die Chezy) dafür zugeſagt.

Der Graf hatte dabei, in ſeinem Feuereifer für die deutſche Muſik und in ſeiner Freundſchaft für Weber, nichts Geringeres vergeſſen, als daß er zum ſelbſtändigen Erwerb von muſikaliſchen Werken für die Berliner Bühne nicht mehr berechtigt war, ſeitdem, unter Spontini's Vorſitz, eine aus Seidel, Schneider, Möſer, Seidler, Bohrer und Blume gebildete Commiſſion exiſtirte, der, Namens der General-Muſikdirektion, allein der Vorſchlag und die Entſcheidung über dieſe Beſchaffungen zuſtand.

Es hätte ſich, ſchon wenn auch auf dem legalſten Wege und mit ſorgſamer Rückſicht auf alle einſchlagenden einflußreichen, individuellen

Empfindungen, der Ankauf der „Euryanthe“ bei dieser Commission angebahnt worden wäre, nicht ganz leicht gezeigt, dieselbe, unter dem allmächtigen Einflusse ihres Präsidenten, für Brühl's und Weber's Zwecke günstig zu stimmen. In der That mußte der Erwerb der Oper in Spontini's Augen auf das Bereiten eines Triumphzugs für seinen siegreichen Gegner hinauslaufen, und der Mensch braucht nicht Spontini zu sein, um nicht gerade mit Begeisterung dabei Hand anlegen zu mögen. Brühl's hitziges und illegales Vorgehen mußte die Abgeneigtheit der Commission aber mit Zorn und Kränkung mischen und in positiven Widerwillen verwandeln, die Erreichung des von Weber so heiß ersehnten Zwecks aber fast unmöglich machen.

Des Freundes Liebe war wiederum die Quelle von mehr Schmerzen für ihn, als des Feindes Haß.

Weber mußte seine Berliner Angelegenheit im besten Zuge glauben, da Brühl sich Anfang Januar 1824 mit Fragen in Betreff der Besetzung der „Euryanthe“ an ihn wandte. Weber schlug am 7. Januar für die Euryanthe die Seidler, für die Eglantine die Schulz, für Adolar Bader, für Lysiart Blume, für den König Hildebrandt vor und demgemäß ließ der Graf Brühl die Rollen ohne Weiteres vertheilen. Gleich nach der ersten Durchsicht der Parthie erklärte die Seidler, dieselbe in diesem Umfange nicht durchführen zu können und bat dringend um Kürzung. Graf Brühl theilte dieß Weber in einem Briefe vom 18. Jan. mit, in dem er schließlich bemerkt, daß die im Concerte des Capellmeister Seidel zum ersten Male in Berlin vorgeführte Onverture zur „Euryanthe“ so gut wie keinen Eindruck gemacht habe.

Das war das erste Beginnen der endlosen Verdrießlichkeiten, die Weber aus der Aufführung der „Euryanthe“ in Berlin erwachsen sollten! Weber schrieb an Brühl am 23. Jan.:

„ꝛc. Nach der ersten Aufführung (der Euryanthe) in Wien habe ich selbst dort schon einiges gekürzt, was der Sache genützt hat (der Clavierauszug ist unangetastet geblieben), und hier (in Dresden) habe ich später noch die Vision der Euryanthe sehr zusammengedrängt. Im dritten Akte ist ebenfalls ein Recitativ der Euryanthe weggefallen.

Es wäre also nur noch möglich die 1. Scene III. Akts zwischen Euryanthe und Adolar zusammen zu drängen. Dieß will ich versuchen, sonst etwas streichen zu wollen hieße den Don Carlos aus dem Don Carlos streichen, und Mad. Seidler würde sich selbst alle Glanzpunkte rauben. In einem so organisch verbundenen Ganzen wie eine große Oper ist, gehört es ohnehin zu dem Schwierigsten, etwas heraus zu nehmen, wenn der Componist von Haus aus etwas über sein Werk gedacht hat.

„Eine Künstlerin die die Vestalin und die Amazily aushalten konnte, darf sich auch vor Euryanthe nicht fürchten. Mlle. Sonntag hegte anfänglich auch diese Besorgnisse, die ganz bei der Darstellung schwanden, obwohl ihre Stimme und Individualität nicht zu den stärksten gerechnet werden können.

„Daß die Ouverture mißfallen hat, ist mir freilich sehr unangenehm, aber konnte ich sie Seidel abschlagen? Sie muß gänzlich vergriffen worden sein, was ich schon aus den Aeußerungen über ihre Schwierigkeit schließe. Das Wiener Orchester, keineswegs an Güte dem Berliner gleich, executirte sie prima vista ohne Anstoß zu meiner Zufriedenheit und wie es schien mit Wirkung. Ja, ja! die arme Euryanthe wird noch viel zu leiden haben! Nur Geduld! Am Ende ist's ja nicht nöthig Opern zu schreiben. ꝛc."

Am 13. Februar sandte Weber die versprochenen Kürzungen an Brühl und schreibt selbst, daß die Sache offenbar dadurch gewonnen habe. (Im Begleitschreiben bittet er um Protektion seines Bruders Edmund, der, ein guter Componist und Dirigent, bisher in Danzig Musikdirektor gewesen sei, nun aber in Strelitz Capellmeister zu werden wünsche.)

Die Angelegenheit hüllte sich für Weber, der sie indeß in Brühl's Händen bestens gefördert meinte, hiermit in Stillschweigen.

Dagegen erweckte die bevorstehende Aufführung der Oper in Karlsruhe, von der ihm sein alter Freund und Mentor Danzi benachrichtigt, sein lebhaftes Interesse, da er unter dieses tüchtigen, sein innerstes Wesen so genau kennenden Mannes Leitung, eine gute Vorstellung und einen Erfolg hoffte. Er schreibt an ihn am 1. März:

„Mein herzlieber Freund und Vetter!

„Mit welchen freudigen Gefühlen und lieben Erinnerungen erkannte ich Ihre Hand, mein theurer Freund! Wie oft denke ich Ihrer mit innigem Dankgefühl; da Ihre warme Theilnahme und Nachsicht mein künstlerisches Streben einzig und allein in einer Zeit aufrecht erhielt, die mich bald ganz von meiner ursprünglichen Bestimmung abgeleitet hätte. Haben Sie nochmals und immer herzlich Dank dafür.

„Ein neuer Beweis Ihrer Freundschaft ist mir die Sorgfalt, die Sie meiner Euryanthe widmen, und allerdings muß ich auch die treue Sorge meiner Freunde dieser Oper sehr wünschen, da sie einen mißlichen Platz in der Welt betritt. Die Erwartungen der Masse sind durch den wunderbaren Erfolg des Freischützen bis zum Unmöglichen in's Blaue hinauf gewirbelt; und nun kommt das einfach ernste Werk, das nichts als Wahrheit des Ausdrucks, der Leidenschaft und Charakterzeichnung sucht, und alle der mannigfachen Abwechslung und Anregungsmittel seines Vorgängers entbehrt. — Nun wie Gott will!

„Das, mit dem Tempo moderato, habe ich in aller Vorsicht, doch eigentlich dumm gemacht; ich will nehmlich das Tempo nur in so fern gemäßigt haben, daß die Ausarbeitung hübsch deutlich auseinander geht und nicht überhudelt wird: welches letztere leider in den meisten Orchestern für Feuer gehalten wird. Dann wieder stringendo, wo es sich dem Hauptthema nähert, und dieses wieder in erster Bewegung mit voller Kraft.

„Ich bitte, schreiben Sie mir recht aufrichtig den Erfolg der Oper und eben so ehrlich Ihre Meinung. Das Urtheil eines Mannes wie Sie, den ich so sehr hochschätze und dessen Wohlwollen für mich ich kenne, muß mir das Geschwätz von 100 Lobhudlern oder Neidern aufwiegen und mich erfreulich belehren.

„Freudig hat mich Ihre Zufriedenheit mit dem Freischütz erhoben. 1000 Dank dafür.

„Diesen Sommer darf ich leider nicht hoffen Sie besuchen zu können, da ich das Marienbad brauchen muß, Sommer 1825 aber soll mit Gottes Hilfe mich nichts abhalten, Sie in meine Arme zu

ſchließen, und Sie auch eigenhändig verſichern zu können, wie unveränderlich innige Hochachtung und Liebe für Sie lebt im Herzen

Ihres

„Dresden, den 1. März 1824. C. M. Weber.“

Wiederum gewährte es Weber Vergnügen, einen jungen dramatiſchen Componiſten, obgleich deſſen Richtung damals eine der ſeinen diametral entgegengeſetzte war, in das Leben einzuführen. Unter des greiſen Peter Winter perſönlichem und Spontini's künſtleriſchem Einfluſſe war des jungen Reiſſiger italieniſche Oper: „Didone abandonata“, nach einem Texte Metaſtaſio's, entſtanden. Das etwas breite, ohne dramatiſche Wirkung angelegte Werk, das unter Mitwirkung der Sandrini, Tibaldi's und Zezi's am 31. Jan. aufgeführt wurde, konnte ſich, trotz der trefflichen Darſtellung, von welcher ſich der junge Componiſt, der der zweiten Vorſtellung am 7. Februar anwohnte, wahrhaft entzückt zeigte, keinen Erfolg erringen. Weber wurde nicht müde, den geſunkenen Muth des Verfaſſers mit allen Mitteln ſeines Raths und ſeiner Autorität zu beleben.

Dagegen verſtand er ſich nur aus Freundſchaft gegen den Ritter Seyfried, der ſich um die, durch Schubert's nahe bevorſtehenden Tod vorausſichtlich frei werdende Kirchencompoſiteurſtelle in Dresden beworben hatte, dazu, deſſen geſchmackloſes Potpourri aus Mozart's Werken, die Muſik zum Schauſpiel „Ahasver“, einzuſtudiren und am 26. Febr. aufzuführen.

Ueber Meyerbeer's von ihm am 20. März gegebene „Margarethe von Anjou“, in der die Funk, die Tibaldi, Zezi, Saſſaroli und Beninca ſa ſangen und die, im Styl Roſſini's geſchrieben, mit großem Beifalle von den Italianiſſimi's Dresdens begrüßt wurde, ſchreibt er am 13. Febr. an Gottfried Weber:

„13. Febr. 1824.

„ꝛc. Meyerbeer verſtrickt ſich leider Gottes immer mehr in dem elenden Schlendrian. Welch herrliche Blüthe ging da unter! — Was hofften wir alles von ihm! — O verfluchte Luſt zu gefallen! Ich ſtudire jetzt von ihm Margarita d'Anjou ein. Er ſchreibt in

Venedig die 3. Carnevals-Oper und ſoll im April nach Berlin kommen. Glaubs nicht; ſchämt ſich vor uns.....

„Der Prozeß, der gegen Spontini beim Kammer-Gericht in Berlin anhängig iſt, daß er nämlich die Veſtalin nicht componirt habe, beſchäftigt jetzt alle Welt ſehr. Die Sache iſt einzig.

„Mit meinem Kommen im Sommer iſt's dieß Jahr nichts. Mein Max iſt noch zu klein, die Mutter zu ängſtlich. Ein Jahr ſpäter hab ich mir es aber feſt vorgenommen.

„Du haſt's errathen, ich ſchreibe gegenwärtig Nichts. Habe eine wahre Muſik-Indigeſtion von den vielen Proben und Aufführungen in allen Sprachen und Arten. Im Sommer kommt vielleicht die Luſt wieder, und dann beendige ich die komiſche Oper von Theodor Hell: die drei Pintos.

„Nun weiß ich weiter nichts, als daß ich mich trotz meiner Strapazen zum Verwundern leidlich wohl fühle. ꝛc."

Fortdauernde Arbeitslaſt.

Anfang März ſtarb der Kirchencompoſiteur Schubert und Weber durfte hoffen, daß durch Anſtellung einer rüſtigen Kraft ein Theil des Arbeitsdruckes, der ſeit Morlacchi's Verweilen in Italien und Schubert's Krankheit auf ihm ruhte, von ſeinen Schultern werde genommen werden.

Er täuſchte ſich. Es wurde, zum großen Theil mit auf ſeinen Betrieb, Vortrag an den König erſtattet und um Errichtung einer dritten Capellmeiſterſtelle nachgeſucht; zu ihrer Beſetzung aber der tüchtige und erfahrene Ignaz Ritter von Seyfried vorgeſchlagen, da von den Vorhandenen, der junge Raſtrelli und Heinrich Marſchner, „erſterer nicht deutſch, der andere nicht italieniſch könne."

Dem entgegen wurde der früher ſchon penſionirte, alte Vicenzo Raſtrelli, der bis dahin in Italien gelebt hatte, wieder als Kirchencompoſiteur, ohne Veränderung des Organismus, angeſtellt.

Der alte Mann, der ſich in die neuen Opernformen nicht finden konnte, bat ſchon ſehr bald (6. Nov.) um Dispens vom Operndienſte, und da Morlacchi, auch den fulminanteſten Verordnungen der Direktion zum Trotz, in Italien blieb, ja ſelbſt im Juli, nach achtmonatlicher

Abweſenheit, auf's Neue um Urlaub bat, der dem glücklichen Finder der Palazeſi und Buonfigli's nicht abgeſchlagen wurde, ſo ſah ſich der kränkelnde, immer ſchwächer werdende, athemloſere Meiſter, den ganzen ungewöhnlich heißen Sommer hindurch, in keiner Weiſe in ſeinem Dienſte erleichtert.

Wahrhaft erhaltend und belebend darf unter dieſen Verhältniſſen die Pflege ſeiner Liebhaberei für Pferde und Wagen genannt werden, der kräftigeren Aufſchwung zu geben die reichen Einnahmen geſtatteten, welche der Verkauf der „Euryanthe" nach Bremen, Prag, Hannover, Karlsruhe, Weimar, Caſſel und Frankfurt abwarf. Die Hauptſache dabei war, daß das Treiben mit Roß und Rad ſeine immer ſchwerer athmende Bruſt oft die volle freie Luft ſchöpfen ließ, ſeinen Körper zu heilſamer Thätigkeit zwang!

„Euryanthe" in Dresden.

Die Urſache, die im Herbſt 1823 den Aufſchub der Vorführung der „Euryanthe" in Dresden bedingt hatte, war im Februar weggefallen. Caroline hatte, mit Graf Kalkreuth, das Kind der Frau Devrient am 9. März aus der Taufe gehoben und am 15. konnte Weber mit der Künſtlerin das Privatſtudium der Rolle beginnen, am 16. die erſte Probe halten.

Es war eine andre Zeit der Produktionskraft im Bühnenmechanismus damals! Weber konnte funfzehn Tage nach der erſten Probe dieſer großen, ſchwierigen Oper, wie er zu thun pflegte, wenn er zufrieden war, das Käppchen vor Orcheſter und Perſonal abziehen und ſagen: „Jetzt kann die Oper ſein!" Und der Maßſtab, den er und ganz beſonders bei dieſer Oper und in Dresden anlegte, war kein pygmäenhafter.

Der Enthuſiasmus, Eifer und Fleiß des Perſonals bei dieſem Studium war aber auch ohne Gleichen in der Dresdener Theatergeſchichte. Die Urtheile, die über das Werk aus dem Munde der erſten Autoritäten in Kunſt und Geſchmack, welche den Proben anwohnten, im Publikum ſich verbreiteten, erhoben daſſelbe faſt einſtimmig und die Vormeinung geſtaltete ſich ungewöhnlich günſtig.

Am anregendſten wirkten dieſe gute Omina auf Carolinen, in deren froher Laune wieder jener Geiſt der koboldartigen Neckerei auf-

blitzte, der ihren künstlerischen Leistungen wie ihrem Sein im Freundeskreise stets einen so pikanten Reiz verliehen hat. Sie war wieder reich an den kuriosesten Einfällen und Schelmereien, die zwar gewöhnlich den Meister lachen machten, ihr aber zuweilen auch, zu ihrer großen Bestürzung, ein sehr kaltes Gesicht eintrugen. So fand Weber unter anderm als er zur Generalprobe auf die Bühne trat, seinen großen Jagdhund „Ali“ höchst ernsthaft, einen Kranz auf dem Kopfe und eine Guirlande um den Leib geschlungen, auf dem Souffleurkasten sitzend, ein Lobgedicht im Maule. Ein andermal hing sie das in Dresden bekannte Gebäck, „Fasten-Brezeln“, dem Jägerchor heimlich an die Waffen, so daß ihn beim Auftreten schallendes Gelächter begrüßte. Als einst der Sänger Bergmann der Prosceniumsloge, in der sie saß, zu nahe kam und eine weite Armbewegung machte, legte sie ihm eine große Semmel in die Hand, so daß er gezwungen war, mit derselben die ganze Scene zu spielen. — Ein andermal saß sie plaudernd mit der Devrient auf der Bühne und diese versäumte darüber ihr Stichwort. Da klopfte Weber böse auf das Pult: „Die von den beiden Damen, die die Euryanthe singt, soll Acht geben!“ und als diese erschrocken vortrat, frug er mit blitzenden Brillengläsern hinauf: „Werden Sie für's Singen oder Plaudern bezahlt?“ Ueberhaupt zeigte er sich gegen die Devrient, weil er sie als Künstlerin hochhielt, strenger als gegen die meisten andern Bühnenmitglieder. Als sie in einer Euryanthenprobe sich das Arrangement der Scene im Waldthal nach ihrem Geschmacke zurecht legen wollte, sah er erst eine geraume Zeit dem Getreibe auf der Bühne zu, dann rief er vom Dirigentenpulte aus: „Minna! Sie haben wohl nicht gesehen, daß ich da bin? Wenn ich hier sitze, hat da oben Niemand zu commandiren!“

Die „Euryanthe“ ging nach elf Proben am 31. März in Scene. Weber hatte die Garderoben der Sängerinnen Devrient und Funk mit Blumen decoriren lassen.

Die Hauptrollen waren in den Händen der Schröder-Devrient, Euryanthe; der Funk, Eglantine; Bergmann's, Adolar; Mayer's, Lysiart; und Keller's, König. Die erstere war damals eine wundervolle Euryanthe, voll Würde, Jungfräulichkeit und maßvollstem Gleich-

gewicht der Erscheinung, Eigenschaften, die ihre späteren Vorführungen dieser Rolle, wo eine fast wilde Leidenschaftlichkeit dem vom Componisten gedachten Bilde eine uneigentliche Färbung gab, oft vermissen ließen. Man glaubte damals das zu häufige Tremuliren und den etwas larmoyanten Ton ihres Vortrags tadeln zu müssen. Die Funk hat nie Besseres, als ihre Eglantine geleistet, sie sang und spielte sie vortrefflich. Bergmann's Adolar ließ in den lyrischen Stellen kaum etwas zu wünschen übrig, während ihm, und noch mehr Mayer als Lysiart, die heroische Kraft der Stimme gebrach, so daß letzterer, als weniger geschulter Sänger, sich sogar überschrie. Die Leistung der Capelle entzückte Weber selbst.

Das Dresdener Publikum, das mit Weber lebte, viel von ihm hörte, dessen Erwartungen von der Oper, zu deren Glücke, durch manche Berichte von auswärts her nicht zu hoch gespannt waren und das die Aufführung der Oper nicht als eine Schlacht zwischen streitenden Parteien aufzufassen hatte, verfolgte den Gang derselben mit weniger fieberischer Spannung, unaufgestachelt durch Leidenschaften. Der Theil desselben, der seinen Bestrebungen principiell entgegen war, hatte sich von der ersten Vorstellung fast ganz fern gehalten (man sah in dem sonst gedrängt vollen Hause leere Logen im ersten Range), und so wurde das Werk mit Wohlwollen für den Componisten und in der Stimmung aufgenommen, die geeignet ist, mit Wärme aufzufassen, mit Ruhe zu urtheilen und mit Feinheit zu empfinden. Der Erfolg des Werks war daher ein ganz vollständiger, und zwar ein solcher, wie ihn eine klassische Schöpfung erringen soll: ohne Uebermaß von Beifall an einigen, völligem Nicht- oder Mißverstehen an andern eben so trefflichen Stellen, ohne Aufregung hier, ohne Erschlaffung dort. Man hörte mit gleicher Aufmerksamkeit Anfang und Ende, faßte fast alle Pointen und Feinheiten auf, zeigte dem Componisten, daß man sein Werk groß und vortrefflich finde, durch lauten, gleichförmig vertheilten Beifall, und ließ ihn die Ueberzeugung gewinnen, daß er verstanden worden sei und bewundert werde.

Er selbst schreibt über den Erfolg an Lichtenstein am 1. April:

„ꝛc. Geſtern Abend war nun Euryanthe, und welch über alle Beſchreibung glänzenden Triumph habe ich erlebt. So ergriffen, ſo enthuſiasmirt habe ich unſer Publikum noch nie geſehen. Mit jedem Akt ſtieg die Begeiſterung. Am Schluſſe wurde erſt ich mit wahrem Sturme gerufen, dann Alle. Es war aber auch eine vortreffliche Vorſtellung. Beſonders die Devrient als Euryanthe und die Funk als Eglantine übertrafen ſich ſelbſt, in Spiel und Geſang. Mayer als Lyſiart und Bergmann als Adolar ſehr brav. Die Chöre ganz ausgezeichnet. Die Kapelle mit einer Vollendung der Nüancirung, wie man ſie nur bei uns hören kann.

„Es iſt nur eine Stimme darüber, um wie Vieles höher dieſe Oper als der Freiſchütz ſtehe.

„Tieck unter anderm ſollte nach der Oper in Geſellſchaft gehen, erklärte aber, daß ſein Gemüth zu ſehr erfüllt ſei und ſagte (zu Andern natürlich): Es ſeien Sachen in dieſer Oper, um die mich Gluck und Mozart beneiden müßten. Ich weiß lieber Bruder, daß ich dir ſo etwas wieder erzählen kann, ohne mißverſtanden zu werden, zu Niemand ſonſt in der Welt würde ich es wagen. Ich werde alle Augenblicke von Glückwünſchenden geſtört, du wirſt daher ſchon mit dieſem Geſchreibſel vorlieb nehmen müſſen. ꝛc.“

Die warme, ja enthuſiaſtiſche Theilnahme an dem großen Tonwerke hat ſich in Dresden, das die Wiege der neuen Schule in der Muſik werden ſollte, deren dramatiſcher Theil in der „Euryanthe“ wurzelt, bis auf die heutige Zeit nicht allein erhalten, ſondern noch geſteigert.

Correſpondenz zwiſchen Weber und Spontini.

Da von Berlin aus in Sachen der dortigen, wie es Weber ſchien, ſo wohleingeleiteten Aufführung der „Euryanthe“, die Brühl ſelbſt auf Ende April feſtgeſetzt hatte, bis Mitte März Nichts verlautete, ſo ſchrieb Weber am 18. an Spontini und erſuchte ihn um Mittheilung der Zeit der letzten Probe, da er ſelbſt dazu nach Berlin zu kommen Willens ſei.

Weber erhielt hierauf, am Tage der Dresdener Euryanthenaufführung, nachfolgenden Brief Spontini's:

„A Monsieur C. M. de Weber.

„Monsieur et cher Collegue!

„J'ai voulu profiter de l'occasion favorable de Mr. Sassaroli pour vous faire parvenir la présente, en réponse de votre aimable lettre du 18 de ce mois.

„Je dois commencer d'abord par vous exprimer, Monsieur, combien j'ai été sensible aux complimens flatteurs et honorables que vous m'avez témoignés, dont je vous prie de vouloir bien agréer toute ma réconnaissance, et l'assurance d'un égal retour, quant aux sentimens d'estime pour votre beau talent, que je crois de savoir apprecier.

„Venons maintenant à ce qui concerne votre opera *Euryanthe:* En ma qualité de compositeur, il me suffit qu'un ouvrage porte votre nom, Monsieur, pour en avoir la haute opinion que vous meritez à juste titre. En ma qualité de directeur général de la musique de S. M. le Roi de Prusse, je dois me diriger moi-même, suivant les lois et les ordonnances de l'Instruction Royale de service qui est pour moi *l'Arche Sainte.*

„Suivant cette Royale Instruction, je dois soumettre à la décision de la Direction générale de musique, composée de six artistes distingués, l'admission au répertoire de tout ouvrage nouveau; et il est même expressement defendu à Mr. l'Intendant général de faire l'acquisition ou l'achat d'un ouvrage quelconque, s'il ne lui est point préalablement proposé et démandé *par ecrit* par cette Direction! Hors, comme la propostion ni la démande de la partition *d'Euryanthe* ne lui a pas été encore faite, ni de vive voix, *ni par ecrit*, attendu que nous êtions engagés avec Mr. Spohr, avant l'apparution de votre opera, il en resulte, que nous ne possedons pas votre partition, que nous ne la connaissons pas, et que par consequent nous n'avons pu prendre aucune deliberation sur sa prompte execution sur notre théatre.

„En outre de cela, permettez-moi de grace, Monsieur, quelques reflexions particulieres *et confidencielles pour vous seul,* que mon devoir m'oblige de faire, lorsqu'il s'agit de la mise en scene

d'un grand opera qui necessite une grande depense pour le prix du droit d'auteur, de la partition, de toute la copie générale, des decorations, costumes etc. etc.

„Les gazettes etrangeres, surtout celles de Vienne et même de Berlin, ainsi que toutes les lettres et rapports particuliers*) sur le succés à Vienne *d'Euryanthe* (pardonnez, Monsieur, à ma necessité de vous l'avouer) n'ont pas été assez favorables, à l'exception *d'un article un peu exageré*, inseré par les bienveillans offices de celui, au quel je dois une spirituelle satyre, *en vers*, contre *Olimpie*, et la proscription de mon nom de la gazette *de Vosse*, à moins qu'il ne s'agisse de le maltraiter!

„Mais tous ces motifs, *que je confie à vous seul*, sont tout à fait nuls pour moi, attendu que je connois par experience l'incertitude des vicissitudes du théatre, les cabales, les intrigues, l'envie et toutes les disgraces attachées à notre belle carriere, glorieuse même, l'orsqu'elle est exempte de tout reproche, pour les compositeurs d'un veritable talent et d'un vrai merite personnel et moral!! Je vous le repete donc avec sincerité, Monsieur: il suffit qu'un ouvrage porte votre nom, pour que je sois convaincu d'avance de tout son merite, et vous pouvez être bien sur que je mettrai tout l'empressement possible à vous servir en tout ce qui dependra de moi, comme j'ai fait pour MMrs. Schneider, Klein, Kreutzer, Blum, Schmidt, Helvig, Bn. Liebtenstein et autres, tous compositeurs allemands: Je vous demande seulement la permission, en obeissance de l'Instruction Royale de service, de remplir les formalités qui me sont préscrites, et d'en soumettre en même tems le resultat à *l'Autorité Superieure*. D'ailleurs nous ne pourrions pas nous occuper tout de suite de la mise en scene *d'Euryanthe*, 1°. parceque Mr. l'Intendant général m'a declaré ne vouloir plus monter, jusqu'à l'hiver prochain, de grands operas, à cause des depenses: 2°. parceque nous nous trouvons dans la necessité, apréz la rémise de *F. Cortez* et *d'Othello*, de donner *Medea* de Cherubini, Mad.

*) Durch den preuß. Gesandten in Wien, Fürsten Hatzfeld, eingezogen. D. Verf.

Milder voulant la jouer avant son départ par congé, la *Gazza ladra* de Rossini, le *Prince Riquet* de Blum, les *Rosieres* de Herold, et d'autres ouvrages de genre pour Mad. Seidler et Mle. Eunicke, la prèmiere surtout se trouvant, apréz une très longue maladie, hors d'état d'executer, étudier et répeter de grands roles et de grands ouvrages.

„Je vous prie bien instamment, Monsieur, d'envisager sous son veritable aspect le sens et le but de mes observations en la qualité de ma place, et d'agréer, en ma qualité de votre collegue, l'assurance de tout mon zèle à vous servir, ainsi que de la haute estime, avec la quelle, j'ai l'honneur d'être

Monsieur

Votre très humble et devoué Servit.

„Berlin a 27. Mars 1824. Spontini.“ *)

Weber beantwortete dieſen Brief durch ein Schreiben vom 12. April:

„Hochwohlgeborener Herr General-Muſik-Director!

„Hochgeehrteſter Herr und Freund!

„Herr Saſſaroli hat die Güte gehabt, mir Ihr geehrtes Schreiben vom 27. März a. c. zu überbringen.

„Wenn vom Ausſprechen ſchmeichelhafter Dinge unter uns Beiden die Rede iſt, ſo iſt es ſtets an mir, Ihnen dafür dankbar zu ſein: denn ich zolle dem Schöpfer der Veſtalin nur den Tribut der Achtung, die ihm jeder Künſtler ſchuldig iſt.

„Was Ihre offizielle Mittheilung wegen der Darſtellung meiner Oper Euryanthe auf dem königl. Theater zu Berlin, in Bezug auf eine aus ſolch ausgezeichneten Künſtlern beſtehende General-Muſikdirektion betrifft, ſo muß ich darüber meine Verwunderung ausdrücken! — Es iſt meines Wiſſens nie und nirgend zur Kenntniß des Publikums und der Künſtler gebracht worden, daß: il est même expressement defendu à Mr. l'Intendant général de faire l'acquisition ou l'achat d'un ouvrage quelconque, si ne lui est point préalablement proposé et démandé *par ecrit* de cette Direction.

*) Genau Spontini's Orthographie. D. Verf.

„Sie sind so freundlich mir zu sagen: „Je vous demande seulement la permission en obéissance de l'Instruction Royale de Service, de remplir les formalités qui me sont préscrites, et d'en soumettre en même tems le resultat à *l'Autorité Superieure*." —

„Ich bin selbst ein zu gewissenhafter Diener, als daß ich nicht jede ähnliche Handlungsweise ehren sollte. Es kommt mir aber, nach meiner Ansicht, hier nicht mehr zu, etwas zu erlauben oder zu suchen, da ich durch jeden Schritt der Art die Mißbilligung des Herrn Grafen Brühl mit Recht zu erwarten hätte. Bis jetzt glaubt die Welt in Ihm die *autorité superieure* als General-Director der königl. Schauspiele zu sehen. Seit Jahr und Tag hat er die Oper angenommen, so wie früher den Freyschützen. Sie haben die Güte, mir die unendlich schmeichelhafte Versichrung zu geben: „Il me suffit qu'un ouvrage porte votre nom, pour en avoir la haute opinion que vous meritez à juste titre." — Was kann also der Aufführung des Werkes entgegen stehen? denn welcher dieser 6 Herren wird sich nicht für verpflichtet halten sein Urtheil dem Ihrigen zu unterwerfen? — Ist der Herr Graf weiter gegangen als er sollte, so kommt es auch blos ihm zu, dieses zu vertreten. Von mir würde es eine unverzeihliche Anmaßung sein, mir auch nur eine Meynung über fremde Dienstverhältnisse zu erlauben. Ich sehe daher die ganze Sache gar nicht mehr als die meinige an, indem ich Ew. Hochwohlgeboren wiederholter Theilnahme-Versicherung, und der erprobten Güte des Herrn Grafen Brühl vertraue. Sie werden es daher auch ganz angemessen finden, und billigen, daß ich den officiellen Theil Ihres geehrten Schreibens dem Herrn Grafen mittheile.

„Ich komme nun zu den *Reflexions particulières et confidencielles* die Sie mir machen, und glaube in denselben die freundschaftliche Aufforderung zu sehen, sie zu erwiedern. Sie machen mir bemerklich: „Les gazettes étrangeres, surtout celles de Vienne, et même de Berlin, ainsi que toutes les lettres et rapports particuliers sur le succès à Vienne *d'Euryanthe* n'ont pas été assez favorables, *à l'exception d'un article un peu exagéré* inseré par les bienveillans offices de celui auquel je dois une spirituelle satyre *en vers*,

contre l'Olimpie, et la proscription de mon nom de la gazette *de Vosse*, à moins qu'il ne s'agisse de le maltraiter.“ —

„Es ſcheint keinem Zweifel unterworfen, daß es viele Leute giebt, die glauben, Ihnen mein Hochgeehrteſter Herr General-Muſikdirector angenehm zu erſcheinen, wenn ſie Ihnen Unangenehmes von mir berichten. Es iſt allerdings Vieles gegen Euryanthe geſchrieben worden, aber gewiß eben ſo viel dafür: Welches Sie nur zufälligerweiſe nicht erfahren haben. Eine Satyre in Verſen gegen Olympia kenne ich eben ſo wenig als den Verfaſſer jenes *article exagéré*, indem ich überhaupt nicht recht einſehe, wie das, was gegen Sie geſchrieben wird, mit der Frage der Aufführung meiner Oper in Berlin in Zuſammenhang kommt.

„Ich würde es von mir z. B. für ſehr thöricht halten, wenn ich alle die bittern Ausfälle, die von Berlin aus gegen mich, und die dort noch nicht geſehene Euryanthe geſchrieben werden, Ihnen wieder erzählen oder gar zuſchreiben wollte.

„Wenn man übrigens in Vier Vorſtellungen — wo ich die letzte nicht einmal ſelbſt dirigirte — Vierzehnmal hervorgerufen wird, der Hervorrufe mehrerer der Darſtellenden an jedem Abende ungerechnet, ſo ſcheint dieß ein glücklicher Erfolg zu ſein. Doch entſcheidet Gefallen oder Nichtgefallen an einem Orte wohl noch nicht gänzlich über den Werth eines Werkes. Wie Sie ſelbſt an Olympia in Paris geſehen haben, von deren glänzendem Erfolg in Berlin ich das Vergnügen hatte, Augenzeuge zu ſein. Figaro mißfiel gänzlich bei ſeinem erſten Erſcheinen in Wien. Don Juan ebenſo in Frankfurt, und wie hoch ſtehen doch jetzt dieſe Werke in der Meinung des Publikums. Dieſes iſt ein Troſt für uns Andere ſich Verſuchende, indem wir zu dieſen Sternen empor blicken.

„Aber wie unnöthig iſt es, Ihnen dieß zu ſagen. Sie ſelbſt fahren ja ſogleich in folgender Weiſe fort: „Mais tous ces motifs (?) sont tout à fait nuls pour moi, attendu que je connois par experience l'incertitude des vicissitudes du théatre les cabales, les intrigues, l'envie de toutes les disgrâces attachées à notre belle carriere, etc. etc.“

„Die Wichtigkeit der übrigen Hinderniſſe, die Sie gefälligſt mir vorzählen, habe ich kein Recht zu erwägen, da es mir nicht zukömmt die Plane der Lenker eines fremden Kunſtinſtitutes zu beurtheilen. — Ich weiß nur, daß 1ſtens Alle künſtleriſchen Mittel zu Aufführung der Euryanthe in Berlin vorhanden ſind. 2tens daß ſie weder auf großen Decorations- noch Kleideraufwand berechnet iſt, 3tens daß der Herr Graf Brühl mein langjähriger Freund iſt, 4tens daß ſie mir verſichern: „Je vous répéte donc avec sincerité, il suffit qu'un ouvrage porte votre nom que je sois convaincu d'avance de son mérite et vous pouvez être bien sur, que je mettrai tout l'empressement possible à vous servire en tout ce qui dependra de moi.“ Und endlich 5tens, daß das Berliner Publikum mich durch ſeine ununterbrochene Nachſicht ſogar verwöhnt haben könnte und mir daher jetzt nichts weiter zu ſagen übrig bleibt, als die Verſicherung der vollkommenſten Hochachtung zu wiederholen, mit welcher ich die Ehre habe zu ſein

Euer Hochwohlgeboren

des Herrn General-Muſikdirektors

ganz ergebener

Freund und Diener

„Dresden den 12. April 1824. C. M. v. Weber.“

So gerecht nun Weber's Entrüſtung über Spontini's wenig gerades und offenbar auf ein thunlichſtes Hinausſchieben der Euryanthenvorführung in Berlin abzielendes Verhalten in dieſer Angelegenheit, ſein kindiſches Mitſpielenlaſſen ſeiner gekränkten Eitelkeit in den Geſchäften war, ſo läßt ſich doch nicht läugnen, daß Spontini ſich formell im Recht befand und Weber ſeinerſeits einen Mangel an geſchickter Taktik zeigte und ſich Blößen gab, indem er von dem ihm notoriſch bekannten Gedichte, das am Abende der erſten Aufführung des „Freiſchütz“ in Berlin erſchienen war, Nichts zu wiſſen vorgab, ferner den ſo ſehr theatererfahrenen Spontini durch die Schilderung der äußern Kennzeichen vom Erfolg bei Aufführung der „Euryanthe“ vom Werthe derſelben zu überführen ſuchte und endlich eine Art von Berufung auf die Autorité suprême des Grafen Brühl blicken ließ.

Durch den ersteren Mangel an Offenheit trat er, gleichsam freiwillig, nicht allein mit Spontini auf das Kampffeld der Intrigue, auf dem dieser ein Held war, sondern gewährte diesem auch noch die Füglichkeit (wie auch in dessen Brief vom 28. April geschah), ihn empfindlich zu justificiren; durch das zweite verletzte er den mächtigen Mann und durch das dritte zwang er ihn, seine ganze Macht und die Bedeutsamkeit seiner Stellung, die ihn nur dem Könige und dem Minister, Fürsten Wittgenstein unterordnete, zu zeigen.

Es würde viel zu weit führen, wenn wir hier die zwischen Spontini, Weber, Brühl, Wittgenstein ꝛc. gepflogene Correspondenz in aller Ausdehnung geben wollten, sie würde allein einen kleinen Band füllen. Hier ist nur ein kurzer Abriß der Sache möglich, und die beiden gegebenen Briefe müssen als charakteristische Beispiele der Form der Correspondenz genügen. Der Eindruck des ganzen Schriftenwechsels ist ein peinlicher und, so sehr das gute Recht auf Weber's Seite ist, kein durchaus nur vortheilhafter für ihn. Die Wärme des Wunsches, „Euryanthe" in Berlin erscheinen zu sehen, läßt ihn nicht mit der gewöhnlichen Klarheit blicken, ohne Leidenschaftlichkeit urtheilen und sich äußern. Unruhe, Hast, eine Reihe von Uebereilungen kennzeichnen die Schritte seiner ganzen Partei, deren diplomatische Schwächen sich im Graf Brühl verkörpern. Fein im Ausdruck, nie das Gleichgewicht verlierend, schmerzlich ironisch durch Lob verletzend, durch Schonung kränkend, schlau und hinterlistig mit niedern Motiven, steht ihr Spontini gegenüber, dem allenthalben Fehler des Gemüths und Charakters, nie in der Taktik und Form, zur Last fallen. Wir versuchen den Gang der Angelegenheit kurz darzustellen.

War durch obigen ersten Brief Weber's schon der Sache der Euryanthenaufführung in Berlin ein schlechter Dienst erwiesen, so wurde dieselbe noch mehr durch einen wohlgemeinten, aber ebenfalls völlig verfehlten Coup des Grafen Brühl verdorben, der, ohne Rücksicht auf die bestehenden Verordnungen und Instruktionen, unterm 5. April, einen categorischen Befehl an die General-Direktion der Musik erließ, durch den er die baldmöglichste Inscenesetzung der „Euryanthe", deren Partitur er zugleich dieser Behörde überschickte, an-

ordnete. Er fügte hinzu, „daß natürlich bei einem Werke Weber's von einer Prüfung durch die Commiſſion der General-Direktion abzuſehen ſein werde."

Dieſe Ordre goß Oel in's Feuer!

Spontini aufgebracht, ſich auch von Brühl in ſeinen formellen Rechten gekränkt zu ſehen, ſandte dem Grafen die Partitur, unter Verweiſung auf §. 5 und 7 ſeiner Inſtruktion, welche die Initiative beim Erwerb von Werken ganz allein in die Hände der General-Muſik-Direktion legt, zurück, äußert ironiſch, daß kein Mitglied der Muſikbehörde gewagt haben würde, das Weber'ſche Werk zu prüfen, weiſt auf die Anzahl der in Vorbereitung ſtehenden, legal erworbenen Opern, denen „Euryanthe" jedenfalls nachzuſetzen ſein werde, hin und verlangt, daß ihm, wenn der geſetzliche Gang der Sache geändert werden ſollte, höhere Ordres vorgelegt, jedenfalls aber die Sache dem Fürſten Wittgenſtein unterbreitet werden möge.

Ziemlich lahm entſchuldigt Brühl ſein incorrektes Vorgehen in einem Briefe an Spontini vom 22. April, in welchem er, ohne Glück, ſpitzfindige Unterſchiede zwiſchen „Befehl" und „Wunſch", „Erwerb" und „Kauf", „Durchſicht" und „Beurtheilung" zu machen verſucht und wieder, in wenig geſchäftsmäßiger Weiſe, den Wortlaut der Inſtruktion der General-Direktion ignorirt.

Die Sache wurde hierauf mündlich, im Schooße der General-Muſik-Direktion, verhandelt und Spontini ſah ſich durch den Druck der öffentlichen Meinung, die, nach Mittheilung ſeiner Collegen, lebhaft nach „Euryanthe" verlangen ſollte, verbunden mit dem über den Grafen Brühl davon getragenen Siege, veranlaßt, von formeller Behandlung der Sache abzugehen und den Capellmeiſter Seidel am 3. Mai zu beauftragen, ſich ſofort mit den Vorbereitungen der Inſcenirung der „Euryanthe" zu beſchäftigen.

Hinterliſtig, wie er von Natur, und gereizt gegen die Oper Weber's, wie er es durch den Gang der Angelegenheit war, begann es ihm nachgerade zu conveniren, großen Eifer für die ſo bald irgend mögliche Inſceneſetzung der „Euryanthe" an den Tag zu legen. Er wußte ſehr wohl, daß ihn dieß im Auge des Berliner muſikaliſchen

Publikums sehr heben werde, während Nichts der „Euryanthe“ mehr schaden konnte, als wenn sie, kurz über's Knie gebrochen einstudirt, einige Male gegeben und wieder liegen gelassen werde. Daß dieß aber so kommen müsse, wenn er jetzt die Aufführung betrieb, lag auf der Hand, denn der bereits gewährte Urlaub zweier Hauptpersonen in der Oper (Bader und Mad. Seidler) begann in acht Wochen, und die zweite Primadonna, Schulz, befand sich in Umständen, die ihr nicht gestatteten, länger als noch höchstens zwei Monate zu singen.

Seine übelwollenden Absichten mußten daher, es konnte nicht fehlen, von ihm erreicht werden.

Um aber dem Publikum, vor dessen Meinung der eitle Mann gewaltige Furcht hatte, seinen Eifer, zum Vortheil der „Euryanthe“ zu wirken, mit einem Male kund zu geben, ergriff Spontini das sonderbare und illegale Mittel, einen Abschnitt der mündlichen Verhandlungen der General-Direktion der Musik, ohne Vorwissen seiner Collegen, in der Spenerschen und Vossischen Zeitung zu veröffentlichen und der Darstellung, durch Einmischen offenbarer Unwahrheiten, den Schein zu geben, als sei er der eifrigste Betreiber der Euryanthen-Angelegenheit gewesen und als ruhe nun alles Fernere in den Händen des Grafen Brühl. Er ließ drucken:

„Auf Ersuchen theilen wir dem Publikum hierdurch Nachstehendes mit:

„Verhandlung der (durch die Königl. Dienst-Instruktion vom 26. September 1821 Allerhöchst angeordneten) General-Musik-Direktion.

„Meine Herren.

„Schon vor mehreren Monaten hatte ich die Ehre, Ihnen den Plan mitzutheilen, daß die Opern Euryanthe, Jessonda und mehrere andere, nach und nach auf dem Königl. Theater in Scene gesetzt werden sollten.

„Durch nähere Bestimmung vom 7. des vorigen Monats (gleich nach dem Eingang der Partitur zur Euryanthe) ersuchte ich hierauf, in Folge des mir zustehenden Amtes, Herrn Capellmeister Seidel,

sich unmittelbar mit dieser Partitur zu beschäftigen, die demselben alsbald zugestellt ward, um künftig die Proben und Vorstellungen zu dirigiren.

„Dem Regisseur Herrn Blume gab ich zugleich Instruktionen über denselben Gegenstand, und zu derselben Zeit, als wir eben die Oper Eurhanthe empfangen hatten, welche ich unverzüglich dem Herrn General-Intendanten der Königlichen Schauspiele übergeben habe, da ich sie nicht der Prüfung unterwerfen wollte, weil der Name des Herrn von Weber mir als die stärkste und sicherste Bürgschaft für all das Verdienstliche seines Werkes gilt.

„Die Rollenbesetzung zur Eurhanthe ist übrigens, wie sie wissen, vom Herrn von Weber selbst bezeichnet worden, worüber mir Herr Capellmeister Seidel die Mittheilung von Seiten des Herrn Grafen von Brühl vor 12 Tagen übergeben hat.

„Dem allen gemäß, und in Folge des 6. Artikels der Dienst-Instruktion, ersuche ich Sie nun um die Bestätigung dieser verschiedenen Umstände durch Ihre Unterschrift, damit dieselben unter die Beschlüsse der General-Musik-Direktion aufgenommen, und dem Herrn General-Intendanten der Schauspiele (aus Beweggründen, die ihm bekannt sind) mit der Bitte zugesandt werden können, höheren Orts den Plan zur Aufführung folgender Opern in der angegebenen Folge vorzulegen und Genehmigung einzuholen.

„Verzeichniß und Ordnung der obenerwähnten Opern.

1) Elisabeth, von Rossini.
2) Eurhanthe, von Weber.
3) Prinz Riquet, von Blume.
4) La neige, von Auber.
5) Blaubart, von Gretry.
6) Die diebische Elster, von Rossini.

Berlin, den 5. Mai 1824.

Der General-Musik-Direktor Spontini.

Gezeichnet F. L. Seidel. G. A. Schneider. C. Möser. C. A. Seidler. A. Bohrer. C. Blume."

Graf Brühl und die Capellmeiſter und Muſikdirektoren konnten nicht umhin, in folgender Gegenerklärung das Verfahren Spontini's zu desavouiren, waren aber durch ihre Stellung verhindert, das Kind beim rechten Namen zu nennen, und ſo blieb denn ein großer Theil des Odiums des Ganzen auf ihnen ſitzen.

„Bekanntmachung.

„Die am 2. d. M. in den hieſigen Zeitungen abgedruckte Verhandlung der General-Muſik-Direktion der Königlichen Schauſpiele, welche als eine Dienſt-Angelegenheit durchaus nicht zur öffentlichen Bekanntmachung geeignet war, iſt ganz ohne mein Vorwiſſen und ohne meine Zuſtimmung eingerückt worden. Als Chef des geſammten Königlichen Theaterweſens fühle ich mich verpflichtet, dies hier öffentlich zu erklären, und iſt die Einſendung erwähnter Verhandlung in die Tagesblätter um deſto tadelnswerther, als ſich in den erſten Abſchnitten derſelben einige unrichtige Angaben befinden.

„Berlin, den 13. May 1824. Graf Brühl,
General-Intendant der Königl. Schauſpiele.“

„Unterzeichnete erklären hiermit, daß die in Nr. III. der Zeitung eingerückte Verhandlung der General-Muſik-Direktion, die beſprochene Aufführung mehrerer Opern betreffend, ohne ihr Wiſſen öffentlich bekannt gemacht worden iſt.

„Berlin, den 12. May 1824.

F. L. Seidel.
J. A. Schneider.
C. Möſer.
C. A. Seidler.
A. Bohrer.
Carl Blume.“

Inzwiſchen fuhren Spontini und Weber fort, in ſchlangenglatter Form ſich bittre Dinge zu ſagen, bei welcher intereſſanten Correſpondenz reciprok, unter den Verſicherungen des wärmſten und reinſten Intereſſes für die Sache des Andern, doch der mehr alte als gute

Grundſatz, der in der Handelswelt kaum gültiger iſt wie in der Kunſtwelt: „Wie du mir, ſo ich dir!“ hervorſchaut. Spontini wirft Weber Mangel an Eifer für Aufführung der „Olympia“ in Dresden, dieſer jenem Antipathie gegen die Vorführung der „Euryanthe“ in Berlin vor. Weber, der ſeinen deutſchen Ausdruck von Spontini mißverſtanden wähnte, bediente ſich bei dieſer Correſpondenz der franzöſiſchen Sprache, die er ziemlich geläufig ſprach, aber nur ſehr unvollkommen ſchrieb, ſo daß ein in Dresden lebender, mit ihm befreundeter, geiſtvoller franzöſiſcher Emigrant, von Villers, die Reviſion ſeiner Briefe vor deren Reinſchrift beſorgen mußte. Sein Ausdruck hat dadurch an Urſprünglichkeit verloren.

Weber erhielt ſehr bald Nachricht nicht allein von den öffentlichen Schritten Spontini's in Betreff der Einſtudirung der „Euryanthe“, ſondern auch von dem Eifer, mit dem er die Sache jetzt in der That betrieb. Er blickte zu fein, kannte Spontini und die Berliner Verhältniſſe zu genau, um nicht bei dieſer überraſchenden Erſcheinung auf ſeiner Hut zu ſein, und, auf einige von ſeinen Freunden gegebene Winke hin, durchſchaute er ſofort das von ſeinem Rivalen zum Sturze ſeines Werkes eingeleitete Intriguenverfahren.

Raſch durchfuhr er mit grobem, aber glücklichem Fechterhiebe, ſeine Finten und verlangte von Brühl die Zurücklegung der Oper bis zum Herbſt, wo die Kräfte der Bühne wieder beiſammen, Zeit zu guter Einſtudirung und Gelegenheit zu Forſetzung der Vorſtellungen ſein werde. Brühl, der ſich nach allen Seiten hin durch gutgemeinte Voreiligkeiten in dieſer Sache unangenehm engagirt ſah, fiel damit ein Stein vom Herzen, und Fürſt Wittgenſtein, an den deshalb Bericht zu erſtatten war, konnte nicht umhin, ſein Behagen über dieſe Wendung der Angelegenheit auszuſprechen, indem er in der erlaſſenen Verordnung: „Weber die Partitur unbezahlt zurückzuſtellen“, ſagt: „So kann ich darüber nur meine perſönliche Zufriedenheit bezeugen, daß ich von dieſer traurigen und langweiligen Angelegenheit einſtweilen Nichts weiter höre.“

Er weiſt ſchließlich Brühl an, vor Anknüpfung weiterer Verhandlungen mit Weber über die Oper ihm Bericht zu erſtatten, „damit

in der Sache nicht wieder so traurige Leidenschaftlichkeiten und Persönlichkeiten zum Vorschein kommen wie bisher.“ Brühl wollte nun, um der öffentlichen Meinung, die, bei der in Berlin herrschenden Vorliebe für Weber's Musik, sehr aufmerksam auf die in so vielen Kreisen lebhaft besprochene Angelegenheit geworden war und sich mit den wunderlichsten Gerüchten trug, gerecht zu werden, eine Erklärung publiziren, die den Verlauf der Sache klar machen sollte. Von diesem, keinesfalls weisen Schritte, hielt ihn einer jener sehr categorischen und oft in den derbsten Ausdrücken abgefaßten Befehle des Fürsten Wittgenstein (vom 23. Juni 1824) ab, deren die Akten der Brühl'schen Theaterverwaltung eine unbehagliche Menge aufzuweisen haben.

Dagegen lenkte die nachstehende, in der Abendzeitung (1824, Seite 612) erschienene, von Weber selbst verfaßte Erklärung in Betreff der Verzögerung der Aufführung der „Euryanthe“ zu Berlin, die Ansichten in ein richtiges Gleis, die schon eine für Weber nachtheilige Schwankung zu machen begannen.

„Ueber die Aufführung der Oper Euryanthe von C. M. von Weber in Berlin.

„Die Abendzeitung hat bis jetzt über diesen vielfältig besprochenen Gegenstand ein vollkommenes Stillschweigen beobachtet, ja sogar — auch dem ausdrücklichen Wunsche des Capellmeister von Weber gemäß — mehrere scharfe, gegen die General-Musikdirektion in Berlin gerichtete Mittheilungen abgelehnt. Sie ist aber nun veranlaßt, bekannt zu machen, daß der Componist sich genöthigt gefunden hat, selbst auf's Dringendste um Aufschub der Aufführung dieser Oper in Berlin zu ersuchen, welches Wunsches Erfüllung er auch der, stets das Rechte und Gute wollenden obersten Theater-Behörde zu danken hat.

„Ob hinreichende Gründe vorhanden waren, seinen Wunsch zu rechtfertigen, mögen folgende wenige Thatsachen dem öffentlichen Urtheil anheim stellen.

„Seit Monaten hatte der Componist nichts Bestimmtes über die Aufführung seiner Oper erfahren können, trotz der schmeichelhaftesten sich um die Sache drehenden Correspondenz, und nur auf Privatnach-

richten hin, und unter Voraussetzungen, deren Wahrheit sich bestätigte, stellte er obige Bitte an die General-Intendanz der königl. Schauspiele.

„Mit einem übertriebenen Eifer sollte auf einmal Euryanthe in circa achtzehn Tagen einstudirt werden, welches dem Componisten bei der Schwierigkeit und dem Umfange des Werkes, trotz der gewiß regen Güte der Mitwirkenden, den Sturz desselben unausbleiblich zur Folge zu haben schien. Er beruft sich hier auf die Erfahrung des ganzen Berliner Publikums, welches an der Dauer des Einstudirens anderer großer Opern einen Maßstab zur Beurtheilung dieser Behauptung besitzt. Gesetzt aber auch, die Aufführung gelang, so konnten höchstens zwei Vorstellungen stattfinden, denen eine Monate dauernde Unterbrechung folgen mußte, da den 15. Juli der Urlaub der Mad. Seidler beginnt, später Mad. Schulz außer Stand ist zu singen u. s. w.

„Nicht ganz unvermerkt dürfte es auch wohl bleiben, daß, trotz der öffentlich in den Berliner Zeitungen erschienenen Verhandlung der General-Musikdirektion (deren Inhaltswahrheit hier übrigens nicht erörtert werden soll), in welcher Herr General-Musikdirektor Ritter Spontini ausdrücklich zu den übrigen geehrten Mitgliedern der Musik-Direktion sagt: „Die Rollenbesetzung ist übrigens, wie Sie wissen, von Herrn von Weber selbst bezeichnet worden" — doch die Rollenbesetzung nicht nach Herrn von Weber's Willen geschah.

„Es wäre eine mehr als thörichte Vermessenheit gewesen, wenn der Componist der Euryanthe unter diesen Umständen einen günstigen Erfolg hätte hoffen wollen, da er ohnehin die feste Ueberzeugung hegt, daß nur eine vollkommene und gereifte Darstellung durch ihre individuelle Vollkommenheit diesem dramatischen Versuche Theilnahme erwerben und erhalten kann.

„Dresden, den 23. Juni 1824."

Die Partitur der „Euryanthe" aber kehrte, nach Allem diesem, Ende Juni aus Berlin in Weber's Portefeuille zurück.

Von allen Gemüthsbewegungen wirkte, wie bei den meisten edleren Naturen, Aerger am verderblichsten auf Weber's Physis zurück, und die Krankheitssymptome, die seit der Rückkehr von Wien die Freunde

erſchreckten, nahmen daher mit jeder Phaſe, in welche die Verhandlungen in Berlin traten, einen immer bedrohlicheren Charakter an. Sein Athem wurde immer kürzer, der Huſten anhaltender, der Auswurf dabei ſtärker, ermattende Nachtſchweiße ſtellten ſich ein, er wurde magerer als er bereits war. Altgewohnte Spaziergänge wurden ihm beſchwerlich und die Ankunft eines Briefs erregte ihn ſo im Innerſten, daß das Blatt in ſeiner Hand zitterte. Caroline pflegte daher, wenn die Poſt kam, gleich mit Limonade und Seidlitz-Pulver bei der Hand zu ſein.

Bei all' dem war an künſtleriſche Produktion natürlich bei Weber nicht zu denken; wir finden ihn, außer mit ſeinem gewöhnlichen Dienſte, vom April bis Ende Juli mit Nichts beſchäftigt, als mit Aufführung ſeiner Oper, der Einſtudirung eines, ſeinem Urtheile nach, ausgezeichneten Stabat Mater aus der Feder der Prinzeſſin Amalie, das am 4. April in ihren Gemächern zu Gehör kam, und mit Naumann's ſchönem Oratorium: „I Pellegrini", das er am Oſterſonnabende in der katholiſchen Hofkirche aufführte.

Haydn's „Jahreszeiten".

Mit oft wiederholtem Ausdrucke wahren Entzückens beſchäftigte er ſich und die Capelle mit Haydn's „Jahreszeiten", einem von ihm überaus hoch verehrten und geliebten Werke, das von den beſten Kräften Dresdens am Pfingſttage, zum Vortheil der abgebrannten Stadt Schwarzenberg, ganz trefflich zur Ausführung gebracht wurde.

Er ſchreibt darüber an Lichtenſtein am 7. Juni:

„ꝛc. Geſtern gaben wir im großen Opernhauſe, mit der ganzen Kapelle, die Jahreszeiten von Haydn für die abgebrannte Stadt Schwarzenberg. Welch herrliches Werk, welche Friſche, jugendliche Gluth, tiefes Studium und erhabne Meiſterſchaft! Wie nichtig zwerghaft purzeln dagegen alle neuen Erzeugniſſe in der Welt herum. — — Es ging vortrefflich, ich kann wohl ſagen vollendet, und ich hatte das herrliche Gefühl, mich mit meiner Kapelle ſo vollkommen ausſprechen zu können, als wenn ich allein am Clavier ſäße, und ſo ſpielen könnte, wie ich eben wollte. Das ſind dann lohnende Augenblicke für die wahrhaft übermenſchliche Dienſtlaſt, die auf mir

liegt. Wie ſehne ich mich nach dem 27. und nach der Reiſe von 6 Wochen, wo ich kein-Notenblatt mitnehme. ꝛc."

Dieß Concert ergab einen Reinertrag von faſt 1000 Thalern.

Voll Hoffnung auf Heilung, Ruhe, Frieden, Abgeſchiedenheit, voll Sehnſucht nach einem tieferen Athemzuge friſcher Waldluft, pilgerte er mit Weib und Kind am 29. April nach ſeinem lieben Hoſterwitz. „Ich wollte", ſagte er, „ich wäre Holzhacker hier außen, hätte mäßig Verdienſt und meinen richtigen Feierabend und Sonntag, und der Teufel hätte mich nicht mit Kunſt und Ruhm geplagt!" — Hoſterwitz 1824.

Im Graſe liegen, mit ſeinem ſich entwickelnden Knaben, ſeinem Hunde, ſeiner Katze, ſeinem Affen ſpielen, ſich die heiße Sonne ſtundenlang auf den Rücken ſcheinen laſſen, mit Carolinen, die ihm Hoffnung auf ein zweites Kind gewährte, langſam durch Thal und Feld ſtreifen, das war's, mit dem der Meiſter des „Freiſchütz" und der „Euryanthe" die Wochen des Vorſommers in Hoſterwitz füllte. „Ich huſte und faullenze!" pflegte er Denen zu ſagen, die ihn nach ſeinem Ergehen fragten. Doch er lachte auch noch, und von Herzen, und am liebſten über die Kindlichkeiten ſeines kleinen Max.

Wie konnte er ſich tagelang im Schweiße ſeines Angeſichtes mühen, aus Bindfaden und Gurten ein Geſchirr für den Hund zu machen, der den Sohn, Katze und Affen ſpazieren ziehen mußte; wie glücklich war er, wenn Alles um ihn her jachterte und purzelte!

Das waren noch Sonnenſtrahlen in des edeln Mannes Leben, der ſo viel Sinn für Luſt und Heiterkeit hatte, in dem Leben, das ſich fortan mit Krankheit und Mühen immer tiefer umwölken ſollte.

Prinzeß Amalie, die, neben Weber's muſikaliſchem Denken und Anſchauen, auch ſeine perſönliche Liebenswürdigkeit beim Einſtudiren ihres Stabat Mater näher kennen gelernt hatte, benutzte ſeinen Sommeraufenthalt in Hoſterwitz, um in ländlicher Ruhe einige Lectionen in der Compoſitionslehre bei ihm zu nehmen, und er rechnete die bei der liebenswürdigen und hochbegabten Dame verbrachten Stunden, unter die angenehmſten und geiſtig angeregteſten jener Zeit. Unterricht der Prinzeſſin Amalie von Sachſen.

Zur Säcularfeier von Klopſtock's Geburtstag ſollte am 2. Juli 1824 eine große Muſikaufführung zu Quedlinburg veranſtaltet werden, Klopſtockfeſt zu Quedlinburg.

deren Direktion durch den Juſtizdirektor Ziegler, die Haupttriebfeder des Unternehmens, Weber angetragen wurde. Nur ungern verließ er ſeine ländliche Ruhe, beſonders da ihn die Aerzte zu einer Badereiſe drängten; doch ſiegte der Wunſch, etwas zu Ehren des von ihm hoch verehrten deutſchen Barden zu thun und den Wünſchen der Quedlinburger Geſellſchaft nachzukommen, über ſein Ruhebedürfniß und er ſagte zu, unter der Bedingung, das Programm ſelbſt beſtimmen zu dürfen, das er denn auch zum Zwecke der Vorübungen gleich mitſandte.

Am 27. Juni reiſte er mit der Funk und dem Flötiſten Fürſtenau, die Soloparthien übernehmen ſollten, nach Quedlinburg ab, wo er am 30. eintraf und, voll Liebe und Verehrung empfangen, beim Medicinalrath Ziegler, des Direktors Bruder, aufs Angenehmſte einquartirt wurde.

Auf ſeine Begleiter machten die Kundgebungen von Bewunderung und Huldigung, die Weber auf der Reiſe allenthalben entgegen gebracht wurden, den wunderlichſten Eindruck.

In Dresden geſchah dergleichen faſt nie, ſie hatten gar nicht geahnt, wie hoch die Welt den kleinen beſcheidnen Mann hielt, der zu Hauſe als „gar Nichts ſo ſehr Beſonderes“ erſchien!

Sie hatten ſpäter viel zu erzählen daheim.

Es waren in Quedlinburg gute Kräfte vereinigt und der größte Eifer beſeelte alle Mitwirkenden. Weber entwickelte eine Rührigkeit, wie in ſeinen kräftigſten Zeiten. Nichtsdeſtoweniger konnte, bei der Eile der Einſtudirung und der Maſſe der Mitwirkenden, die Ausführung der großen Werke, die Weber der Würde des Feſtes angemeſſen erachtet hatte, keine tadelloſe ſein.

Die Vorfeier am 1. Juli brachte die „Symphonia Eroica“ von Beethoven, die „Jubelouverture“ von Weber und den „Hymnus an die Gottheit“ von Mozart, nebſt zwei kleineren Werken von Weber und Maurer.

Zur eigentlichen Feier, am 2. Juli, wurde das Vater Unſer von Naumann aufgeführt, wo die Chöre in peinlicher Weiſe ſchwankten, ferner die ſchöne Cantate von Fr. Schneider: „Den Fürſten des Lebens ꝛc.“ und endlich der dritte Theil des „Meſſias“ von Händel.

Nun enthielt dieß wunderbare Werk jene Arie: „I know that my redemor liveth“, die, als eine Emanation höchſter künſtleriſcher Begeiſterung, meiſterhafter Behandlung der Mittel und als eine der edelſten Tonwerdungen chriſtlicher Glaubensfreudigkeit erſcheint, welche die Kunſt kennt. Die Funk ſang dieſe Arie mit ſeltener Kraft und ſchönem Feuer, ſo daß andächtiges Entzücken in alle Herzen griff. Weber aber, deſſen zartbeſaitetes Nervenſyſtem durch ſeine Krankheit ſich immer höher ſpannte, wurde vom Eindrucke des göttlichen Tonwerks überwältigt! Er, der alle öffentlichen Gefühlsdarlegungen ſcheute, kämpfte lange mit den ihn beſtürmenden halb religiöſen, halb künſtleriſchen Erſchütterungen, doch plötzlich mußte er den Taktſtock niederlegen, beugte das Haupt auf das Pult und vergoß einen Strom von Thränen. — Man glaubte er ſei krank geworden — doch da richtete er ſich ſchon wieder empor und hob den Taktſtock auf's Neue.

Der dritte Feſttag wurde durch ein großes, von den anweſenden Künſtlern gegebenes Concert verherrlicht, das Beethoven's „Coriolan-Ouverture“ und verſchiedene Kammermuſik und Vocal-Werke brachte. Weber, der ſich ſchwach und unwohl fühlte, war nicht dazu zu bewegen, ſelbſt zu ſpielen, er empfand, daß ihm die Kraft zu mangeln begann und hegte gleichſam Furcht, ſich ſelbſt die Ueberzeugung davon zu verſchaffen.

Seiner Direktion, die mit wahrhaft magiſcher Kraft allen Mitwirkenden muſikaliſchen Sinn einhauchte, die Schwankenden ſtützte, Fehler ausglich, die Lauen befeuerte, die Stürmiſchen zügelte und jeder Kraft ihr Beſtes abzugewinnen wußte, ſo daß mit einem ſo wenig geſchulten, faſt gar nicht zuſammen geübten Perſonale, das zum größten Theile aus Dilettanten beſtand, doch ſo Erfreuliches und Anerkennenswerthes geleiſtet werden konnte, wurde die höchſte Bewunderung gezollt.

Auf Händen getragen, im Hauſe des Medicinalrath Ziegler wie ein Kind gehätſchelt, mit Liebe und Ehre überſchüttet, faßte den kranken Meiſter, in Mitten der ihm huldigenden Kreiſe, doch wieder die Sehnſucht nach Heimath und Ruhe, und nach einem flüchtigen Abſtecher bei ſchlechtem Wetter nach der Roßtrappe, flog er heim, um — Hoſterwitz ein Paar Tage zu genießen, ehe er ſich nach dem „langweiligen

Marienbad-Exil" begab, in das ihn seine Aerzte, die Natur seiner Krankheit vollständig verkennend, die sie für ein Unterleibsübel hielten, unerbittlich sandten.

Und doch war, nicht das Bad, sondern die Ruhe und Langweile im Marienbad, wohin er am 8. Juli abreiste, dem kranken Leibe und der kranken Seele heilsam. Sie verzögerten wenigstens den Lauf der Krankheit, wenn sie dieselbe auch nicht heben konnten.

Julius Benedikt aus der Lehre entlassen.

Das Gefühl von Schwäche, das ihn vor dieser Reise beherrschte, ließ ihn auf Abminderung aller seiner nicht dienstlichen Geschäfte denken. Sie mußten fast alle beseitigt werden. Am schwersten entschloß er sich dazu, auch den Unterricht seines ihm so lieb gewordenen Schülers, Benedikt, abzuschließen. Doch führte er das für nothwendig Erkannte, trotz der Bitten des trefflichen jungen Mannes, dem er ein zweiter Vater war, durch. Wie warm und treu er den Segen meinte, mit dem er ihn in das Leben hinaus entließ, wie redlich er es mit Lehre und Leitung gehalten hatte, dafür möge der Brief zeugen, den er ihm beim Abschiede einhändigte:

„Mein lieber Julius!

„Es drängt mich, vor unserm Scheiden noch mit Ihnen zu sprechen, und Ihnen schriftlich im Wesentlichen das zu wiederholen, was ich so unzähligemal mündlich eindringlicher und ausführlicher Ihnen an's Herz zu legen gesucht habe. Daß Sie mein Schüler geworden, gab mir Gefühl der Pflichten für Ihr Wesen überhaupt, denn ich kann die Kunst nicht vom Menschen trennen, der in ihr lebend erst recht eigentlich das ganze Leben ehren lernen soll. Sie wissen, wie sehr ich jene sogenannte Genialität verachte, die in dem Künstlerleben einen Freibrief für alles zügellose Treiben und das Verletzen alles Sittlichen, bürgerlich Achtungswürdigen zu besitzen glaubt. Es ist keine Frage, daß das sich Hingeben die Phantasie weckt, daß vorsätzliches und nothwendiges Einwiegen in jene bunten Träume sich nur gar zu gern in das wirkliche Leben überträgt. Es ist gar zu süß, *sich so ganz gehen zu lassen*, — aber hier muß sich nun die eigentliche Kraft des Menschen bewähren, ob *er* die Geister

beherrſcht und ſie nur frei walten läßt in dem ihnen von ihm angewieſenen gezogenen Kreiſe, oder ob er, von ihnen beſeſſen, ſich als Wahntoller wie ein Fakir zum Preiſe des Götzendienſtes dreht.

„Um dieſe dämoniſchen Einwirkungen aber zur reinen Begeiſterung zu läutern, iſt beharrlicher Fleiß der erſte Zauberſpruch. Wie thöricht iſt es, zu glauben, daß das ernſte Studium der Mittel den Geiſt lähme. Nur aus der Herrſchaft über dieſelbe geht die freie Kraft, das Schöpferiſche hervor, nur vertraut mit allen ſchon betretenen Bahnen und frei ſich auf ihnen bewegend kann der Geiſt neue finden.

„Seit mehr als zwei Jahren gab ich Ihnen Unterricht. Alle Erfahrungen, die mir der Himmel erlaubt zu machen, habe ich unverhüllt Ihnen mit jener Luſt dargelegt, die ſo gern dem Freunde ſelbſt ertragene Mühen erſpart. — Kann ich Sie nun mit der Beruhigung entlaſſen, daß Sie dies Alles in ſich aufgenommen haben? kann ich ſagen: hier ſteht Einer, der das Seinige gelernt hat, und was nur Welt und Umſtände ihm für Leiſtungen anmuthen werden, er kann ihnen Rede ſtehen. Der Grund iſt feſt!?

„Lieber Julius, Sie haben ſo viel Scharfſinn, ſo viel Ehrgeiz, ſo viel Talent, Sie verſündigen ſich gegen Gott, Aeltern, Kunſt, ſich und mich, wenn Sie ſich ferner dieſem träumeriſchen Forttaumeln überlaſſen, wenn Sie nicht lernen mit feſter Beharrlichkeit und jener Ordnung, die allein eine wahrhaft ehrliebende Seele kund giebt, der Welt und in der Welt zu leben. Ihre Unzuverläſſigkeit, Ihre Nichtachtung alles Verſprechens und Beſtimmens, iſt zum Sprichworte unter allen Ihren Bekannten geworden. Es iſt die Zierde des Mannes, der Sklave ſeines Wortes zu ſeyn. Täuſchen Sie ſich nicht mit dem Wahne, man könnte in ſogenannten Kleinigkeiten unwahr und unzuverläſſig, und bei bedeutenden Dingen das Gegentheil ſeyn. Die erſtern machen das Leben aus, und geben dem Zuſchauer den Maßſtab, und die furchtbare Macht der Gewohnheit läßt ſpäter ſelbſt den beſten Willen nicht zur That werden.

„Mein lieber Julius, ſo ſehr es Sie ſchmerzen mag, dies Alles nochmals von mir zu hören, mich kränkt es gewiß noch tiefer. Sie

sind ein Theil meines Ichs geworden, Sie stehen mir so nahe, und solches muß ich Ihnen noch sagen?

„Ich vertraue aber auf den, der Alles zum Guten lenkt. In jedem Leben giebt es Wendepunkte, die für die Dauer desselben entscheiden. Lassen Sie einen solchen eintreten. Legen Sie sich einen die Kunst herausfordernden Mangel auf, setzen Sie Ihre Ehre darein, selbstständig zu seyn, und reichlich werden Sie sich durch Ihr Selbstgefühl für alle Entbehrungen entschädigt und belohnt fühlen.

„Ich umarme Sie von Herzen, und gebe Ihnen meine innigsten Wünsche auf den Weg mit. Mögen Sie alles hier Gefürchtete unwahr machen, und mir einst von der Höhe herab die Hand reichen können.

„Des Himmels bester Segen über Sie von

„Ihrem treuen Lehrer und Freunde."

Diesem Briefe legte er folgendes Zeugniß bei:

„Daß Hr. Julius Benedikt aus Stuttgart die Tonsetzkunst bei mir studirt und sein ausgezeichnetes Talent einen vorzüglichen Künstler hoffen läßt, beglaubigt hiermit auf Verlangen

„Dresden, 23. Juni 1824. C. M. von Weber,
K. Sächs. Capellmeister."

Symptome geistiger Müdigkeit.

Der Genius der Produktion in Weber's sonst so reich schöpferischer Seele schlief, wie gesagt, seit Aufführung der „Eurhanthe" in Wien gänzlich. Keine Melodie war in ihm erklungen, er hatte nicht den Drang gefühlt, das kleinste Motiv zu notiren. Im Marienbade trat diese seelische Krankheit in ihre Krisis. Die von ihm so gefürchtete Unthätigkeit dort wurde ihm so lieb, daß sie eine Antipathie gegen Arbeit erweckte, vor der er selbst erschrak, wie er an Caroline schreibt:

„2c. Ich habe keine Sehnsucht nach Notenpapier und Pianoforte und könnte mich, glaube ich, ganz leicht überreden, einst ein Schneider gewesen zu sein und kein Componist. 2c."

„2c. Ich hätte nicht geglaubt, daß ich einen solchen Ekel gegen alle Arbeit bekommen könnte! Es wäre nicht gut, wenn er immer so nachhielte! 2c."

„ɔc. So viel hat die Cur noch nicht bewirkt, daß die geringſte Arbeitsluſt in mir erwacht wäre. Im Gegentheil! So ſehr mich die Sehnſucht zu Euch zieht, ſo ſehr graut mir vor dem mich erwartenden Joche! ɔc.“

„ɔc. Morgen kommt Mad. Milder hier an und wird Concert geben. Es iſt mir ein prächtiges Gefühl mich mit dergl. nicht abgeben zu dürfen und ſo den ruhigen Zuhörer machen zu können. Da hat man keine Sorge, keine Laufereien und braucht ſich bei Niemand zu bedanken. Freilich iſt das Geld auch eine ſchöne Sache! Ich will es aber lieber ſtill allein für mich hin arbeitend erwerben. Wenn ich nämlich wieder einmal Gedanken kriege, jetzt fällt mir noch gar Nichts ein und es kommt mir vor, als hätte ich nie was componirt. Am Ende ſind die Opern gar nicht von mir! —“

Aber damit ſchloſſen die Symptome einer tiefinnerlichen Veränderung von Weber's Pſyche nicht ab.

Ein Gemiſch von Empfindungen und dunkeln Ahnungen, von denen er ſich theils keine Rechenſchaft geben konnte, theils nicht mochte, und unter denen heiße Liebe zu den Seinen, verbunden mit einem Gefühle des zu Ende gehens der irdiſchen Exiſtenz und der Nothwendigkeit, das ihm bleibende geiſtige Kapital auch zum materiellen Vortheile der Seinen, während der Neige Leben nach Kräften zinsbar zu machen, die am lauteſten ſprechenden ſein mochten, ließen ſeine Freude am Gelderwerb andre Formen annehmen, als in denen der Drang nach Erringen pekuniärer Vortheile bisher in ſeinem Leben aufgetreten war. Eine krankhafte Haſt, ein Bevorzugen des kleineren, augenblicklichen Vortheils vor dem größeren künftigen, eine Neigung zum eiligen Abſchließen à tout prix kennzeichnet ſie als Emanationen jener Vorgefühle.

Wer möchte es dem hinſterbenden Meiſter verdenken, daß er das in den letzten Tagen ſeines kurzen Lebens that, was ſo viele große Künſtler ihr langes Leben lang übten, und daß er danach ſtrebte, ſein Haupt ohne die Qual der Sorge um des Leibes Nothdurft und Nahrung der Seinen, zur Ruhe legen zu können!!

Unerquickt kehrte Weber Anfang Auguſt aus Marienbad zurück. Sein Leben begann mit dieſer Rückkehr in ſeine letzte große Phaſe zu treten.

Beſtellungen auf Opern von Paris und London.

Schon im Juni war bei Weber der in der Muſikwelt bekannte Chevalier de Cuſſy erſchienen, der ihm von Pariſer Impreſarien Offerten und Einladungen brachte. Man wollte in Paris Opern von ihm geſchrieben, von ihm ſelbſt dirigirt haben. Für dieſen liebenswürdigen Abgeſandten ſchrieb Weber die einzigen Noten, die er vom Oct. 1823 bis Anfang 1825 zu Papier gebracht hat, indem er, auf

Romanze für den Chevalier de Cuſſy (D dur).

ſeine Bitte, eine ungemein zierliche, franzöſiſche Romanze: „Du moins je te voyais", D dur, componirte.

Beſtellung auf „Oberon".

Aus dem Marienbade heimgekommen, fand er einen Brief des Pächters des Conventgarden-Theaters zu London, Charles Kemble, vor, der ihn aufforderte, eine Oper für ſein Theater zu ſchreiben und ſie, nebſt „Freiſchütz" und „Preciosa" ſelbſt aufzuführen, von denen der erſte, obwohl bisher nur verſtümmelt dargeſtellt, doch bereits ungeheuren Succeß gehabt hatte.

Hier waren von zwei Seiten glänzende Perſpektiven auf reiche Erndten an Ruhm und Geld eröffnet. Die ſchwere Wahl regte den Leidenden peinlich und ruhelos auf, beſonders nachdem dem Andrängen Cuſſy's auf der einen Seite, ſich bald lebendige Stimmen auf der andern gegenüber ſtellten, die ihm die Vortheile Londoner Unternehmungen der fraglichen Art auf's Lebhafteſte ſchilderten. Der Claviermeiſter Logier mit ſeiner Gattin, ein Capitän Bote, endlich der bekannte Harfenmacher Stumpff ſtellten ſich ein und riethen dringend, Charles Kemble's Wünſchen zuerſt gerecht zu werden. Nach ruheloſen Nächten und Tagen folgte Weber dieſem Rathen, wobei vielleicht eine ſtets gehegte Sympathie für England und das berühmte Mitglied des großen Künſtlergeſchlechts der Kemble's, das einen Johann Philipp und eine Betty Alix in ſeinem Schooße geſehen hatte, eine kleine Rolle geſpielt hat.

Er ſagte in einem Briefe vom 21. Aug. zu. Schon am 15. Sept. ging Kemble's freudige Antwort ein, die ihm die Wahl des Stoffes anheim ſtellte, ihn aber bat, einen echt germaniſchen zu wählen, viel-

leicht „Faust“ oder „Oberon“. Weber ergriff den letzteren mit dessen dem innersten Wesen seines Genius so sympathischer und gemäßer Natur, und bat Kemble am 7. Oct., ihm so bald thunlich das Gedicht zu senden.

Mit der ihm eignen Gewissenhaftigkeit legte er Kemble in Bezug auf die Sänger, denen dieser die Parthien zugetheilt zu sehen wünsche, umfassende Fragen über Stimmenumfang und Colorit, die Rollen in denen sie hauptsächlich gefielen, welche sie am liebsten sängen, über Aussehen und Erscheinung ꝛc. vor, um sich einigermaßen ein Bild der für ihn disponiblen Kräfte schaffen zu können, und ging hierbei so praktisch und erfahren zu Werke, daß seine Zwecke in dieser Beziehung sehr bald fast vollständig erreicht wurden. Weit weniger geschickt behandelte er, verleitet von der Hast, das Ganze überhaupt zum Abschlusse zu bringen, das Geldgeschäft. Statt durch bestimmte, seinem Ruhme angemessene Forderungen, dem englischen Geldmanne zu imponiren, machte er ihm theils schwankende Vorschläge, theils überließ er der Noblesse von dessen Gesinnung die Regulirung der Angelegenheit, stellte aber auch wieder gleichzeitig schwer zu erfüllende und ungewöhnliche Bedingungen (Equipage während seines Aufenthalts in London, Wohnung auf Kosten der Verwaltung des Theaters ꝛc.), so daß a priori der Weg verfehlt wurde, auf dem der Zweck, um dessentwillen er den kleinen Rest Leben und zum Theil seinen Ruhm auf's Spiel setzte, einzig erreicht werden konnte. Geschäfte mit Kemble.

Dieses unsichere und bescheidene Verhalten des deutschen Meisters mußte um so ungünstiger auf die Meinung des Engländers von seinem Selbstvertrauen zurückwirken, als derselbe so eben erst Zeuge der ungeheuren Prätensionen gewesen war, mit denen Weber's Rival, Rossini, sich in London als Componist, Dirigent und Sänger gezeigt hatte.

Rossini hatte, ohne ein Wort oder eine Note für London geschrieben zu haben, für die Leitung dreier seiner Opern und die Mitwirkung seiner Gattin bei deren Aufführung 2500 Liv. Sterl. gefordert und erhalten. Er hatte rund und unbefangen für jede Mitwirkung in musikalischen Zirkeln der Großen 50 Liv. Sterl. verlangt, und als er

ſich mit den Reſultaten ſeiner Reiſe nach London unzufrieden zeigte und die Großmuth des engliſchen Volks unverholen verſpottete, hatte die beſchämte Ariſtokratie zwei Concerte arrangirt, in denen nur bekannte Werke von ihm aufgeführt wurden, die ihm aber dennoch einen Reingewinn von über 40,000 Franks abwarfen. Er war aufgetreten wie ein Herzog, zeigte ſich nur in glänzender Carroſſe mit gepuderten Lakaien, und war daher auch empfangen worden wie ein Fürſt. Er hatte dann mit ſeinem Talente gewuchert wie ein Jude, ſich in ſeinem Künſtlerdünkel benommen wie ein Gamin; die Kunſtwelt Englands athmete auf, als er die Inſel verlaſſen hatte, aber — er hatte dem Volke des Geldwerths imponirt und die Erinnerung an ihn übte einen ſchweren Druck auf des ſchlicht auftretenden Weber Erſcheinung und Verhältniſſe.

Die Folge davon war, daß Kemble ihm für die Compoſition des „Oberon“ 500 Liv. Sterl. und freie Reiſe und Station bot!

Dieß war zu tief unter Weber's ſehr beſcheidenen Erwartungen. Er wies es von der Hand und Kemble bat ihn nun, den Geldpunkt bis auf mündliche Unterhandlung, da er baldigſt nach Deutſchland zu kommen gedenke, in suspenso zu laſſen.

Weber, immer noch engliſcher Generoſität vertrauend und hoffend, daß, im Nothfalle, bei einem Aufenthalte in London manche Quelle beträchtlicher Einnahmen ſich werde erſchließen laſſen, begann in Erwartung des Textes, deſſen Empfang ihm Kemble für den October zugeſagt hatte, ſeine Vorbereitungen zur Compoſition der Oper.

Dieſelben beſtanden in nichts Geringerem, als daß er, der faſt vierzigjährige, kranke Mann, mit größtem Eifer Engliſch zu lernen begann. Der gewiſſenhafte Meiſter wollte für Engländer im Geiſte ihres Volkes ſchreiben, dazu mußte er ihre Sprache, ihre Literatur kennen lernen.

Welcher Contraſt mit dem hochmüthigen Italiener, der überall ſeinen „padre duro“ und „sorte amara“ und „cara mia“ mit hinbringt.

Kemble ließ ihn, unter dieſen Studien, trotz mehrfacher Mahnungen, in peinlicher Erwartung faſt bis Ende des Jahres, ſo daß er in dieſer Ungewißheit am 9. Dec. an Lichtenſtein ſchreibt:

„ꝛc. Mit meiner engliſchen Angelegenheit ſteht es wunderlich. Den 5. Octbr. habe ich den letzten Brief von Kemble erhalten, wo er mir Fauſt oder Oberon zur Compoſition vorſchlug, und ſich begnügte, mich die 3 Monate der Saiſon: Mai, Juni und Juli, in London zu haben. Hierauf antwortete ich ihm den 7. Octbr. und wählte den Oberon. Seitdem habe ich keine Zeile erhalten. Daß es nun unmöglich iſt noch eine Oper zu componiren bis Ende März, iſt klar. Vielleicht gehe ich aber blos zur Direction des Freiſchütz und der Preciosa hin. Dieſe Ungewißheit wirkt ziemlich verſtimmend auf mich ein. Dazu kommt mein abermals überhäufter Dienſt wegen Morlacchi's fortdauernder Krankheit, ein gewaltiger Trübſinn meiner Frau in ihrem jetzigen Zuſtande und eigenes Unwohlſein, ſo daß ich einen recht trüben Winter verlebe und keine Ausſicht zum Beſſerwerden vorhanden iſt. Auch Alles geht mir ſeit einiger Zeit widrig, ſogar manche Geldangelegenheiten mit böſen Schuldnern ꝛc. So iſt nun 1¼ Jahr verfloſſen, ohne daß ich eine Note geſchrieben hätte, und ohne doch dieſe Zeit zur Erholung verwendet zu haben. ꝛc.“

Endlich, am 30. Dec., erhielt er den Text des erſten Aktes des „Oberon“, von dem in England bekannten dramatiſchen Dichter J. R. Planché gedichtet.

Zu der Pein, welche die Schwierigkeit, dieſe fernausſehenden und ihm doch täglich wichtiger werdenden Verhältniſſe in's Reine zu bringen, dem leidenden Meiſter bereitete, geſellte ſich in Amt und Haus ſo Manches, was den Herbſt und Winter des Jahres 1824 für Weber tief grau umwölkte.

Der Forſtmeiſter und Kammerherr von Lüttichau wird Intendant.

Der Chef des Theaters, der Geheimerath von Könneritz, ein Mann von feinen Sitten, freundlichen Formen, klarem Verſtande, der Weber nicht wohl, aber auch nicht übel geſinnt geweſen war, auch die Geſchäfte der Theaterleitung einigermaßen kennen gelernt hatte, wurde zum Geſandten in Madrid ernannt und an ſeine Stelle trat durch königl. Dekret vom 11. Sept. 1824 der Kammerherr und Forſtmeiſter Wolf Adolf Auguſt von Lüttichau.

Herr von Lüttichau war ein ausgezeichnet ſchöner Mann, gehörte einer am Hofe wohlgelittenen Adelsfamilie an und hatte daher unter

dem Einſiedel'ſchen Günſtlings-Regimente eine Carrière vor ſich. Dem Theater hatte er bis zu ſeiner Ernennung zum Intendanten in keiner Weiſe nahe geſtanden und ihm wohl kaum irgend welche andre Aufmerkſamkeit zugewendet, als die, welche zuſchauende Cavaliere für die Erſcheinungen der Bühne zu haben pflegen. Dabei ermangelte er nicht eines gewiſſen praktiſchen, wenn auch weder durch äſthetiſche noch logiſche Bildung geſchulten Blickes, der ihn, verbunden mit Talent für Repräſentation, einer impoſanten Perſönlichkeit und großer Rückſichtsloſigkeit, über viele Schwierigkeiten triumphiren ließ, denen gegenüber ein feiner fühlender, tiefer gebildeter Mann, ſich vielleicht rathlos gezeigt hätte. Das immerhin halbwege Gelingen ſeiner Theaterleitung wies auf's Neue den hohen Werth von rückſichtsloſem Ergreifen und Feſthalten von Verhältniſſen und Perſönlichkeiten in ſo gearteten Geſchäftskreiſen nach.

Frau v. Lüttichau geb. v. Knobelsdorff.

Seine klarſten Handlungen und liebenswürdigſten Seiten erſchienen für den Eingeweihten ſtets als Reflexe des edeln Weſens ſeiner geiſtvollen und in hohem Grade liebenswürdigen Gattin, geb. von Knobelsdorff, die vielleicht als Schriftſtellerin Bettina und der Rahel den Rang abgelaufen hätte, wenn es ihr nicht vorzüglicher erſchienen wäre, als edle Frau einen kleinen aber ſie vergötternden Kreis zu erleuchten und zu erwärmen.

Als Schöpfung der Einſiedel'ſchen Maxime konnte Herr von Lüttichau nicht anders, als Weber abgeneigt ſein, während ſeine Gattin mit Verehrung dem Meiſter und mit herzlicher Neigung Carolinen zugethan war. Das freundliche Einverſtändniß der trefflichen Frauen allein war im Stande, die ſchroffen Contraſte in den Naturen der beiden Männer neben einander beſtehend zu machen, beſonders da Lüttichau's Lebensformen nach unten hin treulich die Principien der Schule wiederſpiegelten, in der er zum Beamten gebildet worden war. Als Ariſtokrat und treuer Befolger ihrer bequemen Lehren unterſchätzte er grundſätzlich das perſönliche Verdienſt und die hervorragende Leiſtung und ließ nur die Gunſt, in der ein Individuum ſtand, und das perſönliche Wohlwollen, die Regulatoren ſeines Verhaltens gegen ſeine Untergebenen ſein. Das brauchbare Subjekt, „das den herkömmlichen

Dienſt in herkömmlicher Weiſe gut verſah," war ihm der rechte Mann. Kalt, mißtrauiſch und hart gegen ihm antipathiſche Weſen, überſchüttete er mit den Kundgebungen weicher Freundlichkeit und ungerechtfertigten Vertrauens ihm zuſagende Perſönlichkeiten, faſt ganz ohne Rückſicht auf das Maß von deren Verdienſt.

Weber erblickte mit Recht im Amtsantritte dieſes Mannes ein Unglück für ſich und ſein redliches Streben und böſe Omina für die Kunſtanſtalt, der er diente.

Unter dieſem Eindrucke ſchrieb er an ſeinen Freund Pius Alexander Wolff, mit dem man auf Tieck's Veranlaſſung Verhandlungen angeknüpft hatte, um ihn für die Oberregie in Dresden zu gewinnen, und der ſich an ihn um Rath und Darlegung der Verhältniſſe wandte:

„Mein theurer Freund, welche Fragen ſtellen Sie an mich. Wie beängſtigt mich die doppelte Verantwortlichkeit, die aus der Beantwortung derſelben hervorgehen kann. Welcher Vorwürfe von Ihrer Seite würde ich mich bloßſtellen, fänden Sie nicht Alles Ihren Erwartungen angemeſſen, und würde ich mir es von der andern Seite je verzeihen können, Sie durch ängſtliche Aufzählung aller allenfallſigen Schwierigkeiten abgeſchreckt zu haben, und dadurch einen vielleicht nie ſo wiederkehrenden Zeitpunkt zur Erhebung unſrer Bühne vorüber gleiten gelaſſen zu haben.

„Es giebt Augenblicke im Leben, wo der theuerſte Freund nur wünſchen, nicht rathen darf. Wer kann es wagen auch nur im Geringſten die Garantie des Lebensglückes für Andere zu übernehmen? Wie 1000fältig verſchieden, und allen weiſeſten Combinationen hohnſprechend geſtalten ſich oft die Verhältniſſe. Es iſt kein kleiner Entſchluß, den Sie zu faſſen haben. Man erſchrickt oft vor dem Gewünſchteſten, erſcheint es in der Wirklichkeit. Innig weiß ich auch das Vertrauen zu ehren, das Sie in dieſem Augenblicke zu mir führt.

„Ehrlich will ich Ihnen ſagen, was meiner Ueberzeugung gemäß iſt, mögen Sie weder mehr noch minder drin finden oder ſuchen, als es eben giebt.

„Ich glaube daß es keinen Ort in der Welt giebt, wo eine neue

Einrichtung nicht Widerſpruch, das Fremde überhaupt nicht Widerſtand fände.

„Ich glaube daß wir darin um kein Haar beſſer ſind als andere, einen größern Geiſt der Ordnung und des Anſtändigen ausgenommen, der ſich von Oben herab über alle hieſigen Verhältniſſe wohlthuend verbreitet.

„Ich bin überzeugt, daß ein Poſten wie der Ihrige für nothwendig erachtet wird, daß man Sie vor allen von Oben herab dazu wünſcht, und in Folge dieſes gehörig unterſtützen wird. Unſer neuer Chef geht aber ſehr nur ſeinen Weg, Er wird Ihnen vielleicht Vertrauen, und dieſem Vertrauen Nachdruck ſchenken. Der Theilnahme, Hülfe und Eifers aller Gutgeſinnten können Sie ſicher ſein. An Oppoſition unter den Schauſpielern ſelbſt wird es nicht fehlen. Die Kritik wird Ihnen gewiß zur Seite ſtehen.

„Allein Schöpfer werden Sie ſein, zu thun aber vollauf haben, doch können Sie ſich das Geſchäft gänzlich nach eigner Anſicht ordnen, denn wer Verantwortlichkeit hat, muß auch Macht haben.

„Hier mein Freund, Alles, wie ich es unbefangen als möglich zu ſehen glaube. Der Himmel lenke Ihren Entſchluß zum Beſten. Wir ſind uns in jeder Ferne nah.

„14. Oct. 24. In treueſter Freundſchaft ꝛc.“

Wohl zum Theil in Folge deſſen, was Wolff in dieſem vorſichtig feinen, echt freundſchaftlichen Briefe zwiſchen den Zeilen las, lehnte er die Stellung ab.

Ein zweiter Umſtand, der Weber bedrückte, war das wieder ſtärkere Ueberhandnehmen des Geſchmacks des Publikums an der italieniſchen Oper, hauptſächlich hervorgerufen durch Morlacchi's treffliche Acquiſitionen der Pallazeſi und des Buonfigli, die das Dresdener Publikum in Roſſini's ſchöner Oper „Zelmira“, welche am 13. Nov. in Scene ging, entzückten. In der That hatte Dresden ſeit langer Zeit keine italieniſche Opernvorſtellung gehört, die dieſer gleichkam, wo die Pallazeſi als Zelmira, die Tibaldi als Emma, Buonfigli als Ilo, Zezi als Polidoro, ein Enſemble bildeten, das an Schönheit und Schule

der Stimmen an Barbaja's Wundertruppe der Stagione von 1822 erinnerte.

Nur ſchwach konnte Weber gegen dieſe Erfolge durch Auber's reizenden „Schnee" und Spohr's herrliche, aber das Publikum, trotz der großen Leiſtung der Devrient in der Titelrolle, kühl laſſende „Jeſſonda" ankämpfen.

Zu einer ſchätzenswerthen und auf Weber's bei Compoſition der „Euryanthe" im Auge behaltene Principien helles Licht werfenden Darlegung, gab ihm die vom „Breslauer Akademiſchen Muſikvereine" kund gethane Abſicht Anlaß, die „Euryanthe" im Concertſaale vorzuführen. Er ſchreibt an den Verein am 20. Dec.:

Brief an den Akad. Muſikverein zu Breslau.

„Empfangen Sie vor Allem, meine hochgeehrten Herren, meinen herzlichſten Dank für das in jeder Hinſicht mich höchſt erfreulich Ehrende Ihrer geachteten Zuſchrift vom 15. Dec. Es bewegt mich wahrhaft recht ſchmerzlich, daß ich dieſem ſtrebensfrohen vertrauensvollen Aufruf nicht eben ſo freudig Gewährung entgegen rufen kann.

„Euryanthe iſt ein rein dramatiſcher Verſuch, ſeine Wirkung nur von dem vereinigten Zuſammenwirken aller Schweſterkünſte hoffend, ſicher wirkungslos, ihrer Hülfe beraubt. Dieſe Ueberzeugung hatte ich, ehe vielfältige Wünſche, wie die Ihrigen, an mich gelangten, die ich z. Th. befriedigte, oder willkürliche Luſt, Einzelnheiten oder das Ganze ohne Anfrage dem Publikum vorführte. Die Erfahrung beſtätigte meine Ueberzeugung. Das Werk ließ nicht nur kalt, ja es erregte Mißfallen, denn nicht geringe Erwartungen brachte das mir gewogene Publikum mit. Vergleichungsweiſe erlauben Sie mir nur als Beiſpiel anzuführen, ob Sie Sich irgend welche Wirkung auch von der gelungenſten Aufführung einer „Iphigenia" von Gluck im Concertſaale verſprächen? Und dieß iſt ein anerkanntes Meiſterwerk und allgemein gekannt, wodurch die Phantaſie des Hörers ergänzend und hinzufügend wirken kann. Sie meine Herren in Ihrem reinen Eifer für die Kunſt würden es ſich ſelbſt nicht vergeben können, wenn Sie meine Worte beſtätigt fänden und ſich den Vorwurf machen müßten, durch dieſe Concertaufführung den Glauben an deutſche Kunſt bedeutend erſchüttert zu haben.

„Sicher bieten ſich Ihnen bedeutendere Werke zur Auswahl dar. Sollten Sie aber vorzugsweiſe eine meiner Arbeiten wünſchen, ſo würde ich mir erlauben, Ihnen dazu meine „Jubelcantate“ od. „Kampf und Sieg“ vorzuſchlagen. Erſtere mit einem allgemeinen Texte noch verſehen, iſt vielleicht zeitgemäßer als letztere. Doch füllt keine den ganzen Abend aus. ꝛc.“

Wenn auch gegen das Ende des Jahres 1824 böſe Nachrichten von der ſcham- und takt- und talentloſen Bearbeitung und Ausnutzung ſeines „Freiſchütz“ durch Caſtil Blaze, die nicht allein ſeinen in Frankreich keimenden Ruhm zu untergraben, ſondern auch die Verwerthung des Werkes daſelbſt unmöglich zu machen drohten, mit tauſend Verdrießlichkeiten auf den Leidenden eindrangen, und Caroline, in Folge ihres Zuſtandes körperlich verſtimmt, auch geiſtig in tiefe Schwermuth verſank, ſeiner innern Harmonie daher die „unfehlbare Stimmgabel“ fehlte, ſo gewann er doch der bedrängten Pſyche ſo manches Lächeln jenes Humors ab, durch den er ſonſt ſo oft lachend gezüchtigt und in Thränen bezaubert hatte. Auf einer Masferade bei Graf Kalkreuth erſchien er, dem eben eine Anzahl rügender Auslaſſungen ſeiner vorgeſetzten Behörde zugegangen waren, von unten bis oben mit Naſen benäht. Wer ihn erſtaunt um die Bedeutung der drolligen Maske frug, dem flüſterte er geheimnißvoll in's Ohr: „Ich habe die Naſenkrankheit! Ein ſchrecklich Leiden! Alle Naſen, die ich bekomme, wachſen mir am Leibe heraus. Geh'n Sie von mir, ſie ſteckt an!“ —

Sechsundzwanzigster Abſchnitt.

„Oberon“.

Es gehörte zu Weber's ſehnlichſten Wünſchen, eine Tochter zu beſitzen, in der er ſich, mit geſchäftiger Phantaſie, den Schmuck ſeiner alten Tage und die liebliche Stütze ihrer Mutter träumte.

Der Gedanke, daß er ein liebliches, kleines Töchterchen vielleicht bald auf den Knieen wiegen sollte, vermochte fast allein den tiefen Schatten zu bannen, der sich immer unwandelbarer auf Weber's sonst so heitere Psyche legte. Als ihm am 6. Januar die Geburt eines derben Knaben gemeldet wurde, rief er daher halb glücklich, halb enttäuscht, aus: „Gott sei Dank! Aber ach! eine Dublette!“

Der zweite Sohn Alexander Victor Maria geboren.

Die Niederlage, welche die deutsche Oper wieder erlitt, indem Morlacchi sein reizendes und jedenfalls bestes Werk: „Tebaldo und Isolina“, das italienische, etwas nach Rossini schmeckende Melodienfülle und Grazie mit manchem trefflichen, deutschem Sinne und deutschem Geiste entnommenen Zuge durchwob, und daher fast allen Parteien gerecht wurde, gegen Cherubini's „Faniska“, die mehr eine herrliche Symphonie mit Gesang, als ein dramatisch-musikalisches Werk ist, in's Feld führte, regte Weber unangenehm an. Er erblickte darin ein Verschwendetsein der von ihm auf Heranbildung des Publikums gewendeten Mühen. In dieser gereizten Stimmung schlug er dem Grafen Brühl dessen Bitte, die Musik zu der Hexenscene in „Macbeth“, der nach der neuen Spiker'schen Uebersetzung in Berlin in Scene gehen sollte, zu componiren, fast barsch ab, da er, wie er am 13. Jan. an Lichtenstein schreibt, „weder Zeit noch Lust dazu habe; ist immer ein undankbares Geschäft und scheint es mir der jetzigen Stellung der Dinge in Berlin gemäß, fast unschicklich für mich, es zu thun.“

Unter dem Einflusse dieser geschäftlichen Mißhelligkeiten und der Störung, welche durch der geistig und körperlich fortkränkelnden Caroline Zustand in der Behaglichkeit seines Hauses herbeigeführt worden war, schreibt er auch an diesen Freund, der ihn zu energischer Aufraffung und kräftigem Angriffe seines neuen, großen Werkes treibt:

„ꝛc. Du hast wohl Recht, lieber Bruder, daß man gehörig angeregt, auch in kurzer Zeit was Tüchtiges und Umfangreiches liefern kann; aber — da muß man weder an einen Herrn noch an eine Frau gebunden sein. Wer kann die tausend nichtswürdigen Kleinigkeiten verhindern oder so stark sein, sich nicht von ihnen irren oder verstimmen zu lassen, die in diesen beiden Diensten vorkommen. Also

beſſer Zeit genommen und ſo wenigſtens das Gewiſſen ſalvirt, daß man ſich nicht übereilt habe! ꝛc."

Am 18. Jan. erhielt er von Planché den zweiten und dritten Akt des „Oberon" und ſchreibt an ihn den nachfolgenden Brief, den wir, mit dem an den Dichter am 6. Januar über den Empfang des erſten Aktes geſendeten, hier folgen laſſen, da ſie auf die Form ſeiner Ideenbildung einiges Licht werfen. Wir geben ſein von ſeinem Lehrer Mr. Carrey revidirtes Engliſch in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit:

„Sir, I am most obliged to you for all the kind things you are pleased to honour me with. I can only congratulate myself to share in toils of an author who displays so much feeling and genius in his fluent verses. The cut of an English Opera is certainly very different from a German one — the English is more a Drama with songs. But in the first act of *Oberon* there is nothing that I could wish to see changed, except the finale. The chorus is conducted to its place, I think rather forcibly, and cannot excite the interesse of the public which is linked to the sentiment of *Rezia*. I would wish consequently for some more verses — full of the greatest joy and hope for *Rezia* which I might unite with the chorus, and treat the latter as subordinate to *Rezia's* sentiments. Pardon my making use of your condescending permission.

„I thank you obligingly for your goodness of having translated the verses in french but it was not so necessary, because I am tho yet a weak however a diligent student of the English language.

I am with esteem

Sir

Your most obedient servant

C. M. B. de WEBER.

„Dresden the 6th January 1825.

„P. S. Being ignorant if the rest of your Opera has been sent already before the arrival of those letter I cannot but repeating you that it is vastly (interesting) to get the sight of the whole as soon as possible."

„My dear Sir!

„I have received the second act of *Oberon* the 18th January, and the third act and your very amiable letter in one and the same day, the 1st February.

„These two acts are also filled with the greatest beauties. I embrace the whole in love, and will endeavour not to remain behind you. To this acknowledgment of your work you can give credit the more, as I must repeat that the cut of the whole is very foreign to all my ideas and maxims. The intermixing of so many principal actors who do not sing, the omission of the music in the most important moments — all these things deprive our *Oberon* the title of an Opera, and will make him unfit for all other Theatres in Europe; which is a very bad thing for me, but — *passons la dessus.*

„You have so well construed my first prayers that I continue proposals in confidence to your kindness.

„The scene between *Sherasmin* and *Fatima*, in the 2d act; and the (very pretty) *Arietta* of the latter, must necessarily be omitted, and the quartetto follow immediately. Also the *chorus* of the Pirates. But the time which we gain thereby we must spare for a *duetto* between *Huon* and *Rezia.* The absence of this piece of music would be very much regreted, and the scene upon the desert shore seems the most convenient place for it, though my musical heart sighs that the first moment when the loving pair find each other passes without music, but the opera appears too long already.

„Now wish I yet a *mad Aria* for *Sherasmin* (when he discovers the horn) in which *Fatima's* lamentations unite and close the scene with a beautiful contrast. Oh! dear Sir! what would not we produce, if we were living in the same town.

„Still I beg leave to observe that the composer looks more for the expression of feelings than the figurative; the former he may repeat and develope in all their graduations; but verses like

„Like the spot the tulip weareth"
„Deep within its dewy urn;"

Or, in *Huon's* song

„Like hopes that deceive us"
„Or false friends who leave us"
„Soon as descendeth Prosperity's sun."

must be said only *once*.

„You see, that, I speak to you as to an old acquaintance, and I hope at least that you will consider it so.

„Mr. Kemble has not honoured me till now with an answer to my letter of the 6th January. I conclude from this that he is convinced of the necessity to retard the Opera, and that, consequently, have time to regulate our affairs. The same reason has also withheld me from replying to his letter of the 14th January, which has crossed mine of the 6th January. Yet I must own the wish, to see the affair decided at last because all sort of uncertainty puzzles me, and disturbs me in working.

„To speak sincerely I do not unterstand why my honoured friend Mr. Kemble hesitates to name the sum which he can offer me. He knows what length he can go, to the credit of his country and establishment. I can demand but I would neither appear indiscreet nor suffer injury, the latter of which I have too frequently experienced. Russia, Sweden, Poland, France, Scotland and England, have brought on the boards my performances without their being entitled to it, for my works have not been printed. And though I do not value money, to take notice of it, the world forces me at last.

„Pardon, dear Sir, that I am molesting you with things you cannot be interested in — but Poets and Composers live together in a sort of Angels-marriage which demands reciprocal trust. And now it is truly time to end my very checkered Epistle.

„I am with the greatest esteem and regard

Your most obedient Servant

„Dresden Februar the 19th 1825. C. M. von WEBER."

Gleich nach Empfang des zweiten und dritten Aktes des „Oberon" finden wir in Weber's Tagesnotizen auch den Empfang der „ersten Ideen" zu dieser Oper (23. Jan. 1825) bemerkt, und in rascher Fülle, als habe der funfzehn Monate ruhende Genius Schätze holdester Kraft gespeichert, sehen wir bald aufeinander eine Anzahl der bedeutsamsten Nummern der Oper entstehen. Erste Ideen zu „Oberon".

So wurde am 27. Februar Hüon's große Arie im ersten Akte, mit der Bemerkung „Gott gebe seinen Segen", auf dem Concepte, skizzirt, jenes der Tenorstimme so viel zumuthende, im glänzenden wie sanften Gesange gleich wirksame Musikstück von stolzer Ritterlichkeit. Dann entstand am 5. März der erste Elfenchor, die musikalische Verkörperung des Elfenlebens; am 9. Oberon's Arie, leidenschaftlich im Ausdruck, kühn in der Harmonie, voll schwunghafter Lyrik, und endlich am 13. und 17. der majestätische Chor: „Ehre und Heil dem ꝛc.", mit kurzen Zwischensätzen Oberon's, Hüon's und Scherasmin's, ein Ensemble voll energisch fortschreitenden, die Handlung erläuternden Ausdrucks.

Nach Composition dieser ersten Stücke tritt eine Pause von einem halben Jahre in der Niederschrift dieser Oper ein, während deren Weber's Geist wahrscheinlich den größten Theil derselben empfangen und ausgegohren hat, denn vom September 1825 bis Februar 1826 setzt sich die sichtliche Produktion des Werkes dann fast unablässig fort.

Mit der Composition des „Oberon" tritt Weber's Talent in sein letztes Entwickelungsstadium, das es nicht bis zum Ziele durchlaufen sollte. „Oberon" Weber's letztes Entwickelungsstadium.

Denn diese Oper, obwohl für die Aufführung in England fertig, ist in Weber's Sinne für Deutschland nie vollendet worden.

Das Werk entstand unter Verhältnissen, die von denen, welche beim Entstehen seiner andern Hauptwerke gewaltet hatten, grundverschieden waren. Sie zwangen ihn, von dem Verfahren abzuweichen, das er bei den Vorbereitungen zu jenen beobachtet hatte. Verhältnisse bei der Entstehung des „Oberon".

Als praktischer Meister war er gewohnt, wenn auch nicht für ein bestimmtes Auditorium, bestimmte ausübende Künstler zu schreiben, so

doch ein aus bekannten Elementen conſtruirtes Ideal-Publikum, deſſen receptive Kräfte und Geſchmacksrichtungen ihm aus eigner Anſchauung bekannt, vorſchwebten, produktive Kräfte, deren Umfang und Natur ihm im Allgemeinen gegenwärtig war, im Sinne zu tragen, während er ſeine Ideen muſikaliſch-dramatiſch geſtaltete.

Seine Kenntniß vom engliſchen Publikum und den disponiblen Kräften, dem Muſikzuſtande Londons ꝛc., war hingegen eitel lückenhafte Bücher-, Brief- und Zungen-Weisheit voll matter, zum Theil ſogar irriger Bilder und Vorſtellungen. Dieß machte ſeine Griffe auf der Palette unſicher, irritirte die Freiheit ſeiner Geſtaltung.

Dem verhältnißmäßig Lebensſtarken, Hoffnungsreichen, war es beim Schaffen von „Freiſchütz“ und „Euryanthe“ nur um das Werk und ſeinen Ruhm zu thun geweſen; wie viel Zeit und Kraft er auf die Zeugung wenden müſſe, kam erſt in dritter Reihe für den an beiden Reichen in Frage; welche Erträgniſſe die Arbeiten lieferten, erſchien gar als Nebenſache.

Anders beim „Oberon“. Als er die Arbeit begann, ſah der Meiſter deutlich ſchon den Markſtein am Ende ſeiner mühevollen Laufbahn ſtehen, wog die kleine Summe der Kräfte, die er noch zu verausgaben hatte, leicht in ſeiner Hand, hörte den Wiederhall von drei geliebten Stimmen fortwährend in ſeinem zitternden Herzen, die ihn um Schutz für die nur allzu nahe Zeit anriefen, wo er von ihnen gegangen ſein würde.

Es galt alſo hier nicht blos Kunſt und Ruhm, ſondern es galt eben ſo gebieteriſch, auf dieſer kurzen Rennbahn noch ſo viel materielles Gut zu erjagen, ſo geizig mit dem kargen Pfunde zu wuchern, daß das Scheiden für ihn, das Bleiben für jene nicht gar zu bitter ſein möchte. Die Oper mußte daher, gleichviel um welchen Preis, vollendet werden, mußte, um jeden mit gutem Kunſtgewiſſen zu zahlenden Preis, ſofort großen Erfolg haben.

Das engliſche Publikum aber war ihm, als für draſtiſche Effekte eingenommen, ſtark von Nerven, nicht leichtbeweglich im künſtleriſchen Erfaſſen, an hergebrachten Formen hängend, in ſeiner bequemen Faſſung aber ſtarke neue Anregungen fordernd, geſchildert worden.

Als die, diesem Publikum am angenehmsten eingehende dramatisch-musikalische Form, wurde ihm das Singspiel mit lebensvollen Chören und nicht viel Arien, noch weniger Ensembles bezeichnet. Erstere sollten aber die Entwickelung einer großen Bravour der Sänger gestatten; reiche Decoration und Maschinerie, historisch treue Costüme und rascher Wechsel des Vorgangs wurden erforderlich genannt.

Das Princip des „Zusammenwirkens der Schwesterkünste" mußte daher bei dem vorhabenden Werke in noch frappanterer Ausbildung zur Erscheinung gebracht werden, als bei der „Euryanthe".

Dieß waren die äußern Bewegungskräfte, die bestimmend bei Schöpfung des „Oberon" einwirkten. Die inneren, künstlerischen, waren nicht minder kategorischer Natur.

Die Schilderungen des englischen Publikums und der Richtung seines Geschmacks, der „Stimmung seiner musikalischen Nerven", hatten Weber, der vielleicht dieses Zwanges froh war, in richtiger Erkenntniß der am drastischsten wirkenden Fähigkeiten seines Talents, den Vorwurf aus dem feenerfülltesten Bereiche der Romantik, den „Oberon" wählen lassen. Zu den deutschen Feen und Dämonen Wieland's hatte der englische Dichter noch die derber organisirten, holden und unholden Naturgeister aus „Sturm" und „Sommernachtstraum" gesellt und Weber so ein mächtiges Feld zum Tummeln gewaltiger und süßer, packender Effekte geliefert.

War aber, in lediglichem Bezuge auf die Specialitäten seines Talents, Weber's Griff nach dem Stoff des „Oberon" ein glücklicher, so war die Wahl um so verfehlter in Hinsicht auf die dramatische Entwickelung des Bühnenwerkes.

Text des „Oberon".

Wieland's „Oberon", auf den Abschnitt „Huon von Bordeaux" in der alten, ebenfalls streng epischen „Bibliothèque bleue" gebaut, ist ein vortreffliches, erzählendes Gedicht, das aber eben einen großen Theil seiner Vorzüglichkeit dem Umstande verdankt, daß die Darlebung des Stoffes in Form des Epos die ihm gemäßeste ist. Dieß bedingt schon a priori, daß die dramatische Bearbeitung derselben Fabel mißlingen mußte. Es ist indeß kaum zweifelhaft, daß derselbe in einer geschickteren, als des unbeholfenen Planché Hand, denn doch noch eine

weit mehr den Erfordernissen der dramagenäheten Gestalt entsprechende erhalten könnte, als die lose aufgereihte Folge von geistlos aus dem Gedicht gegriffenen Scenen, die jetzt den Text des „Oberon“ ungefähr in nachstehender Weise bilden.

Elfen bewachen Oberon's Schlummer. Puck erzählt von dessen Entzweiung mit Titania und von dem kindischen Schwure, sich nicht mit ihr zu versöhnen, bis sich die Liebe eines Paares in allen Fährlichkeiten echt bewährt hat. Oberon erfährt als zufällig erzählte Neuigkeit die Begebenheit zwischen Karlmann und Hüon an Carl's des Großen Hofe, und die Aufgabe, von der die Rückkehr der kaiserlichen Huld abhängig gemacht worden ist. Er zaubert den jungen Helden mit seinem Knappen, tel est son plaisir, herbei und zeigt ihn im Traume das Bild der schönen Kalifentochter Rezia (im alten Romane „Esclairmonde“ genannt), rüstet beide mit Horn und Becher aus und läßt sie durch die Luft nach Bagdad reisen, um zu einer prachtvollen Decorations-Entwickelung Gelegenheit zu geben. Hier rettet Hüon dem Babekan, Bräutigam der Rezia, das Leben. Dieser versengt sich aber, als Bösewicht, an dem Wunderbecher. Dem zu Folge wüthend auf Hüon eindringend, wird er mit Schild und Schwert vertrieben.

Der Zauberstab des Dichters versetzt uns dann in Namuna's Hütte, wo Hüon durch die Alte von Rezia's Hochzeit, ihrem Grauen vor dem Bräutigam und ihrem Traume von dem weißen Ritter erfährt.

Durch Hüons Reden aufmerksam gemacht, eilt Namuna in das Serail, um Rezia von der Ankunft des weißen Ritters zu unterrichten. Die Nachricht trifft diese im Garten und beseelt sie mit Hoffnung.

Bei dem Festmahl des Kalifen, als eben Rezia dem Babekan zugeführt wird, tritt Hüon auf, haut unter dem Schutze des Zauberhorns, ohne großen Aufwand von Heldenmuth, den Babekan nieder und entführt mit Scherasmin Rezia und ihre Vertraute, Fatime.

Oberon erscheint, befördert alle mühelos nach Askalon, wo sie sich einschiffen.

Als höchst sonderbar gewählte, erste Probe ihrer Treue läßt sie Oberon nun, in einem auf sein Geheiß durch Puck erregten Sturme, Schiffbruch leiden. Rezia und Hüon werden an den Strand einer

öden Insel geworfen und hier Rezia, nach einer langen, absolut undramatischen Scene, die indeß zum Glück Stoff zu einem der herrlichsten Tongemälde gegeben hat, dem Hüon von Seeräubern entrissen. Das wirksame Motiv vom Zorne Oberon's wegen des von dem Paare begangenen Fehltritts, hat sich der Dichter entgehen lassen. Oberon erscheint wieder, beklagt, so hart prüfen zu müssen, schützt den Schlummernden und sieht dem Spiele der Nixen zu. Hierbei ereignet sich das Sonderbare, daß es gleich nach dem Sonnenaufgange, den Rezia eben angeschaut hat, wieder Abend wird.

Im dritten Akt finden wir Scherasmin und Fatime als Sklaven eines Hofgärtners des Emir Almansor wieder. Dem Emir ist Rezia von den Räubern übergeben worden und dieser glüht für sie in Liebe. Rezia bleibt indeß Hüon treu, dagegen entbrennt seine Gattin, Roschana, in Eifersucht. Diese bescheidet einen Sklaven, der ihre Neigung erweckt hat, den von Oberon an Ort und Stelle gebrachten, verkleideten Hüon, zu sich, versucht ihn durch alle Reize der Verführung und bietet ihm endlich Thron und Liebe, wenn er Almansor tödten wolle. Der natürlich standhafte Ritter wird von Almansor im Harem überrascht, von Roschana verrätherisch angeklagt und soll den Flammentod mit Rezia, die Almansor's Anträge zurückgewiesen hat, sterben. Nach rührender Erkennungsscene führt Oberon's Zauberhorn Alles zu gutem Ende. Die Treue der Liebenden vereinigt Oberon und Titania, und ersterer führt das Paar an Carl's des Großen Hof zurück, wo dieser es zu Gnaden annimmt.

Dieser Text, kein Drama, sondern eine dramatisirte Erzählung, mußte, seiner Natur nach, selbstverständlich Weber aus der Sphäre der musikalisch-dramatischen Charakteristik, in der er sich bei der „Euryanthe" bewegt hatte, in die der bloßen, wenn auch reizvollen Schilderung, innerer und äußerer momentaner Zustände, ohne Rücksicht auf ihre psychische Entwickelung, zurückführen.

Charakter der Oper.

Denn der ganze dramatische Aufbau der Oper ist nicht aus Handlungen und Ereignissen construirt, die moralisch nothwendige Emanationen der mitspielenden Charaktere sind, soweit von solchen die Rede sein kann, sondern die Laune des Dichters, mit dem Werkzeuge

der Macht Oberon's in der Hand, ist die alleinige Gestalterin der Bühnenvorgänge. Die Personen handeln nicht, sondern sie folgen, als Marionetten, dem Zuge nur zu sichtlicher Drähte. Deshalb sind sie auch keine Individualitäten, sondern Typen geworden, deren Thun nicht unser Interesse, deren Schicksal nicht unser Mitgefühl erweckt und für die sämmtlich, vielleicht mit Ausnahme der Fatime, wir kein Herz fassen können. Oberon ist aus dem liebenswürdigen, menschenfreundlichen Dämon Wieland's, dem zuletzt das Geschick des Menschenpaares, das ihm helfen soll, fast mehr am Herzen liegt als sein eignes Liebesglück, zu einem unbeholfenen, geistlosen Kobold geworden, der mit seiner Macht selbst nicht das Rechte anzufangen weiß und, ohne inneres Motiv, Heil und Unheil über seine Schützlinge verhängt. Auch ist es bei allem Reiz der ihm in den Mund gelegten Musik, die übrigens auch jeder menschliche Liebhaber vorzutragen haben könnte, ersichtlich, daß Weber selbst über die Gestaltung dieser Wesenheit in Zweifel geblieben ist, die, ihrer Idee nach, der glänzendsten Seite seiner Schöpferkraft so nahe lag. Sie ist ihm menschlicher gerathen, als für die Erscheinung des Deus ex machina gut war, aus dessen Lilienstengel sich der ganze Faden des Drama herausspinnt.

Es ist kein unmotivirtes Gefühl, was dahin geführt hat, den Oberon hie und da von einer schönen Frau darstellen und seine Parthie eine Octave höher singen zu lassen. Die Individualität gewinnt dadurch an ätherischer Leichtigkeit und Glanz.

Weit elfenhafter und interessanter gaukelt Puck vor uns, zu dessen vollendeter Darstellung eigentlich die Vereinigung der Talente einer graziösen und sinnigen Tänzerin und einer geschmackreichen Sängerin gehört. So wenig er auch zu singen hat, so sind es doch Noten, die auf Elfenflügeln schwirren müssen. Auf der Bühne kommt er deshalb eben so selten wie Preciosa, zu voller Geltung.

Nicht schärfer ist die Zeichnung, nicht lokaler das Colorit der musikalisch weitaus bedeutendsten Personen der Oper, Hüon und Rezia. In der Hand des Dichters sind sie zu Nichts geworden, als zu „Er" und „Sie", Ausfüllungen der romantischen Schul-Chablone für die Typen „Ritter und Dame".

In dem, was Hüon singt, ist er voll höchsten ritterlichen Glanzes, in seinem Handeln hat er, mit Oberon im Hintergrunde, nirgend ein Held zu sein. Kein Musikstück malt im engen Rahmen und mit so tiefsinnerer Zusammenwirkung von melodiöser und instrumentaler Schilderungskraft das Ganze von Denken und Fühlen der traditionellen Ritterwelt, als die prachtvolle Arie: „Von Jugend auf im Kampfgefild". Es ist ein Stück, aus dem, wenn es mit dem Terzett im dritten Akte: „So muß ich mich verstellen", allein übrig bliebe, sich das ganze Leben jener Fabelsphäre wieder herausconstruiren ließe.

Rezia's Individualität ist die dramatisch bei weitem am schwächsten charakterisirte. Ihr selbständiges Wirken concentrirt sich in jener brillanten, liebeathmenden Bravourarie: „Komm edler Held ꝛc." (Finale des ersten Akts) und besonders in der imposanten Scene am Meeresufer, wo sie, gescheitert und verzweifelnd, Seesturm und Sonnenaufgang schildert, und deren unglaublich undramatischer Verlauf Weber Veranlassung zur Schöpfung eines der großartigsten Naturtongemälde geliefert hat, das in seiner Art unübertroffen und alleinstehend ist und der Darstellerin dieser Rolle Gelegenheit giebt, ihre ganze gesangliche Gewalt zu entwickeln.

Mit so besonderer Vorliebe und ganz aus dem Herzen kommendem Humor ist, neben dem prächtigen, treuherzigen Naturburschen Scherasmin, vor allen Gestalten der Oper die reizende Fatime gezeichnet, so daß Jeder, der unsrer Schilderung von Weber's Seelenleben bei seiner Composition gefolgt ist, den Gedanken nicht fern halten wird, daß ihn hierbei holdes Erinnern an die Liebeszeiten begeistert habe, wo Carolinens liebliche Darstellungen in diesem Genre ihn entzückten. Es ist ein Hauch von östlichen Rosen in ihren Gesängen, der ihre Arien: „Arabiens einsam Kind", „Arabien mein Heimathland", zu echt orientalischen, von Karavanen und Pilgern uns zugeführten Duftperlen macht. Ihr Duett mit dem derben „knuff- und pufffesten" Freunde: „An dem Strande der Garonne", in dem sich der gemüthliche Gaskognerton mit der reizvollen Schalkheit der Tochter Bagdads mischt, kann ohne aus dem Herzen kommendes Lächeln kaum gehört werden. Sie ist der natürliche Sonnenstrahl in dem Bühnenlampenlichte der Oper.

Wunderbar faßt der Meiſter den Reiz dieſer vier Individualitäten, jeder ihre charakteriſtiſchen Merkzeichen laſſend, in dem Quartett: „Ueber die blauen Wogen, über die blaue See", zuſammen, in dem ſein Genius mit ſeinem begeiſtertſten Flügelſchlage Weltherrlichkeit, Heimathſehnſucht, blauen Himmel und Jubel und Liebe an uns vorüberführt und das, von keiner Arbeit Weber's in irgend einer Beziehung übertroffen, zur Blüthe der ganzen Oper wird.

Chöre im „Oberon".

Mit dem Wegfall des innern, organiſchen, aus den Subjekten entwickelten Aufbaus der Oper, der in der „Euryanthe" ſo genial angeſtrebt worden war, mußte auch dem Chore hier eine ganz andre Rolle zugewieſen werden, wie in jenem Werke.

Wenn dort die Stimme des Volks, der Menſchheit, des Gewiſſens in jenen tiefgedachten Muſikſtücken erklang, ſo tönt in den meiſten Chören des „Oberon" die Stimme der Natur, die ſich in allen vier Elementen voll freundlicher und feindlicher, lieblicher und grauenhafter Geiſter regt, mit wunderbarem und an den der ſchönen Welt ſelbſt gemahnenden Reize aus, oder malt ſich der geheimnißvolle Zauber märchenhafter ferner Länder.

Und hier iſt Weber in der eigentlichen Sphäre und auf der Höhe ſeines Genius. Die Elfen- und Dämonenchöre im Oberon haben, in Melodie und Klangcolorit, für den Charakter der muſikaliſchen Darſtellung aus dieſer phantaſtiſchen Welt wohl für immer den leitenden Ton angegeben. Er hat in dieſem Bereiche keinen Vorgänger gehabt; ureigen iſt ihm das ganze Weſen dieſer Schöpfungen, die ſo ganz und vollkommen das austönen, was vierzig Jahre lang Natur und Freie, bei ſeinem trauten und ſehnſüchtigen Verkehr mit ihnen, zu ſeiner edeln, feinbeſaiteten Seele geſprochen hatten, daß es ſcheint, als hätte er nicht von hinnen gehen können, ohne dieſe Muſikſtücke der Welt gegeben zu haben.

Und ſo ſteht er auch als Muſiker in ihnen auf ſeiner Höhe. Die ſpeciellſte Seite ſeines Talents, die des unwiderſtehlichen Beſtrickens durch das Zuſammenwirken der Melodie, der Klangeffekte, der Klangfarbenmiſchung und des Rhythmus zeigt in ihnen faſt ihre reinſten Kundgebungen.

In dem ersten Elfenchore flattern Schmetterlinge um unser Haupt, besprüht uns der kühle Staub der Quellen und der Duft des Schlummers haucht an unsre Schläfe.

Wie Elfen Schmerz fühlen, haben die Menschen erst aus dieser Oper gelernt. Und dann welch Gelächter der Naturgewalt selbst, der es ein Spiel ist, den großen Ocean im Sturme aufzuregen, im Dämonenchor des zweiten Akts. Der Sturm fegt selbst daher in „Wog und Wind hoch auf und hohl", der die erste große Woge thürmt! Und dann wie sternespiegelnd, in leiser Brandung vormurmelnd, hebt sich in der, ohne dramatischen Zusammenhang mit dem Stücke, eingeschalteten Episode des Elfenfestes am Meeresstrande die Brust des Meeres wieder, wiegend in dem Gewoge des wunderbaren Meermädchenliedes (E dur), welches den Geisterchor des Finale im zweiten Akt einleitet, dessen zierliche Weise, wie Grashalmspitzen fein und elastisch, die Füßchen der Elfen und Meerjungfrauen kaum den Boden im Mondschein-Ringeltanz berühren läßt. In welch wunderbarem Contraste steht hierzu der, nach einer türkischen Original-Melodie gebildete, Chor und Marsch am Schlusse des ersten Akts, in dem der ganze Pomp, die groteske Form der Sklaverei und die Indolenz des Orients an uns im farbigsten Bilde herantritt, und über dessen mächtigen Tönen Rezia's Jubelsang wie Nachtigallengirren in den Haremsgärten von Bagdad schwebt.

Ueberblickt man diese Chöre mit dem, einer wahrhaft sklavischen Begeisterung vollen, zu Anfang des zweiten Akts, dem drolligen, türkisch nationalen im 17. Auftritt, dem orientalisch üppigen in der Verführungsscene zwischen Roschana und Hüon, und dem kräftig großartig fränkischen, der sich an den pompösen, waffenklirrenden Rittermarsch anschließt im Finale des dritten Akts, so schaut man auf eine Perspektive von einer Pracht und einem Reichthum, wie sie in dieser Manichfaltigkeit der Situation, nationaler Farbe und Empfindung, wohl keine Oper weiter aufzuweisen hat.

Nicht läugnen läßt sich, daß dieser allzu reiche, schillernde Wechsel und Irisbogenglanz in Gestalt und Colorit der Chöre, die in dieser Oper qualitativ und quantitativ einen größern Raum einnehmen, als in den andern, dem Werke nichts von dem unruhigen Reichthume, der

faſt Buntheit zu nennen iſt, genommen hat, der ihm, durch den Text und die Rückſichten auf den Charakter des engliſchen Publikums beeinflußt, vom Componiſten gegeben worden iſt.

Vielleicht darf dieſer Charakter der Edelſtein-Buntheit ſelbſt kaum ein Fehler bei einem Werke genannt werden, deſſen Schauplatz die Feenwelt und der Orient der Märchen iſt. Gewiß iſt, daß die ſonnige Heiterkeit nicht dadurch verloren hat, die als Haupt-Lokalton auf dem Ganzen ruht und in der Seele des Hörers den Eindruck lieblichen Behagens zurückläßt, das nur beim Anſchauen edler Kunſtwerke ebenſo den gebildeten Geiſt füllt, wie es die Maſſe zu freudigen Kundgebungen des Wohlgefallens veranlaßt.

Weber hielt, wie ſchon oben erwähnt, die Oper mit der Vollendung des Werks für England durchaus nicht für fertig. Mündliche und ſchriftliche Aeußerungen weiſen darauf hin, daß er die Abſicht hatte, ihr für den ſubtilern muſikaliſchen und dramatiſchen Sinn des deutſchen Publikums eine in vielen Stücken andere Geſtalt zu geben, ja er hat ſogar, wie Caroline beſtimmt wußte, Neigung gehegt, den Dialog in Recitative umzuwandeln.

Es iſt nicht zu bedauern, daß die Haſt, die ihn, angeſichts gegebenen Verſprechens und des Todes, zur Vollendung der Oper für London um jeden Preis trieb, ihn veranlaßte, zwei der hervorragendſten muſikaliſchen Momente im Finale des dritten Akts frühern ſeiner Werke faſt buchſtäblich zu entnehmen und nur in der muſikaliſchen Ausführung umzugeſtalten. Beide, ſowohl der große, ſo überaus prächtige und ritterliche Marſch, den er der Muſik zu „Heinrich IV.“, von Gehe, componirt 1817, als auch der Schlußchor, den er aus „Peter Schmoll“, componirt 1801, entnahm*), ſind ſo trefflich an ihrem Platze, daß ſie nicht vollkommener ausdrücklich dafür geſchrieben ſein könnten. Dagegen iſt es ſehr zu beklagen, daß die phyſiſche Kraft ihn verließ, als es galt, der Oper einen dramatiſch gültigen, wirkſamen Abſchluß zu geben. Die Endſcene am Hofe Carl's des Großen kann kaum unreifer und incohärenter theatraliſch angelegt gedacht werden, und die Präſen-

*) Auch aus der Cantate „L'Accoglienza“ ſind zwei Motive, eins im erſten Finale, das andere zum Ballet und Chor im dritten Akt benutzt. D. B.

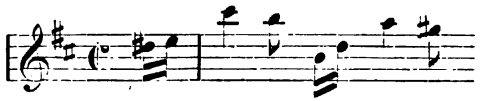
tation der Braut vor dem ſtummen Kaiſer, der nur durch Pantomimen begnadigt und durch eine ſtumme Neigung des Hauptes dem pompöſen, mittelreichen Werke den dramatiſchen Abſchluß giebt, hat gradehin burleske Elemente, ſo daß ihn gewiß ſein Gefühl gedrängt haben muß, hier würdigeres dramatiſches und muſikaliſches Beſchließen herbeizuführen.

Wenn aber auch die Oper ſelbſt hie und da die Spuren der Todeshaft und Mattigkeit und, ſo zu ſagen, des dem Genius angelegten Sporns zeigen mag, ſo daß Weber's Eigenheiten hier mehr als bei ſeinen andern Werken, als die ihm eigne Manier erſcheinen, ſo hat er doch die ſymphoniſche Einleitung des Ganzen, die kaum zwei Monate vor ſeinem Tode (9. April) vollendete Ouverture, ſiegreich von allen Einflüſſen leiblichen Kraftſchwindens und äußerer Verhältniſſe frei gehalten. An Feuer, Reichthum der Ideen, Friſche und Lebenskraft, ſteht ſie keiner ſeiner andern Ouverturen nach und bildet mit denen zum „Freiſchütz", zur „Euryanthe" und der „Jubelcantate" eine Conſtellation von vier mit verſchiedenfarbigem Lichte, aber völlig gleich hell leuchtenden Sternen.

Die Ouverture ſteht mit der Oper im innigſten ſachlichen Zuſammenhange.

Das liebliche Adagio der Einleitung führt die Seele auf den Tönen des Oberonshorns und den das Geiſter- und Elfenleben ſo tief original und unübertrefflich plaſtiſch ſchildernden Flöten- und Clarinettfiguren ſofort mitten in die überirdiſche der Sphären, in denen ſich das Werk bewegen ſoll. Schon in den letzten Takten des Adagio leitet der Anklang an das Motiv des Rittermarſches in die zweite Welt der Tonſchöpfung, die des romantiſchen Ritterthums, hinüber, in der das nach einem Halt mit einem friſchen D dur-Accord eintretende Allegro con fuoco mit Panzerſchritten weiter ſchreitet. Dieſer glänzenden Männlichkeit tritt die romantiſche Minne mit Motiven aus Hüon's und Rezia's Arien in reichſter Wechſelwirkung gegenüber, der Strom des Allegro führt die ganze Erſcheinungswelt des Werkes, den Kampf der Liebenden mit der Sklaverei, den Elementen, Trennung und Tod mit ſeinem Hintergrunde von Wundern der Zauberei des Orients und der Ritter- und Kaiſerpracht an uns vorüber. Wie in der Ouverture

zur „Euryanthe“ leitet das die Macht der Liebe charakterisirende Motiv



mit immer leuchtenderem Auftreten zum Siege des treuen Strebens der männlichen Kraft hin, die von der Macht des Geisterreichs gestützt und vom „ewig Weiblichen“ erhoben wird. Die Beziehungen zwischen Ton und Erscheinung steigern sich zu höchst packender Kraft bei Kenntniß der Oper selbst. Man hat gemeint, Weber sei in der Häufung musikalischer Bedeutung in dieser Ouverture zu weit gegangen, gewiß ist, daß dieselbe mit allem Reize von Weber's Melodik, der effektvollsten und dabei discretesten Verwendung der Mittel, der süßesten Euphonie, der höchsten Meisterschaft in der Klangfarbenmischung und der zündendsten Rhythmik ausgerüstet, an künstlerischem Werthe und machtvoller Wirkung auf die Massen gleich hoch stehend, Weber's künstlerische Wesenheit mit ungeschwächtem Glanze zu dem Gesammtbilde des ersten dramatisch-romantischen Tonsetzers ergänzt, wenn auch vielleicht hie und da sein Bestreben, charakteristisch zu sein, Weber verleitet haben sollte, weniger sorgsam als sonst, von seinen Motiven jeden Anstrich von Trivialität fern zu halten, wie dieß z. B. von dem oben angeführten behauptet worden ist.

Zehn schottische Lieder.

Zwischen der Composition der einzelnen Nummern des „Oberon“ schob sich für Weber, während der ersten Monate des Jahres 1825, in anmuthigem Wechsel eine Arbeit sehr abweichenden Charakters. Ein Mr. George Thomson hatte ihm aus Edinburg zehn schottische Originallieder mit der Bitte zugesandt, Begleitungen dazu in der Weise zu setzen, wie dieß seiner Zeit Joseph Haydn gethan hatte. Er schrieb diese Lieder, die mit deutschem Texte von Breuer, Hell, A. von Nordstern ꝛc. unter den Bezeichnungen: 1) Scene im Mondschein, 2) Der Troubadour, 3) Ein entmuthigter Liebender, 4) Ein beglückter Liebender, 5) Das liebenswürdige Mädchen, 6) Der frohe Soldat, 7) Ein altes Ehepaar, 8) Bewunderung, 9) Treue, 10) Glühende Liebe, erschienen sind, in der Zeit vom 10. Februar bis 30. Juni nieder.

Dieſelben ſind voll eigenthümlichen Reizes und waren eine Zeit lang, zum Theil, im Munde aller Liederſänger; auch jetzt gehören ſie noch unter die am häufigſten gehörten Lieder Weber's. Er ſchreibt darüber an ſeinen Auftraggeber Thomſon:

„etc. I feel myself much flattered by your invitation to add my essays to the works of great father Haydn. I have not profited of your permission to change some notes in the melodies because every little declination from their original would have denaturated them. etc.“

Mit der milder werdenden Jahreszeit mußte der Arbeitsdrang den Pflichten gegen das immer ungehorſamer werdende Werkzeug des Geiſtes auf kurze Zeit weichen, und da der Aufenthalt in dem entfernten Hoſterwitz ſich als zu beſchwerlich für den matten Meiſter zeigte, ſo wurde ein freundliches Gartenhaus in dem ſogenannten Koſel'ſchen Garten in Neuſtadt-Dresden gemiethet und hier in den Stunden, die ihm ſein, in Rückſicht auf ſeine Geſundheit erleichterter, Dienſt frei ließ, pappte Weber Rüſtungen und Theater für ſeinen Sohn, grub und pflanzte er im Garten, ſchoß mit Piſtolen nach der Scheibe, fuhr mit Weib und Kind über Land, und badete erquickend in dem vorüberfließenden Strome. Alle Arbeiten, außer denen des Dienſtes, wurden abgelehnt, ſelbſt die früher öfter gewünſchte, ihm jetzt von Nägeli in Zürich angebotene Mitredaktion einer neu zu begründenden Muſik-Zeitung von der Hand gewieſen. Nicht vermeiden konnte und wollte er es aber, daß ihn der Münchener Sänger Schimon, der auf Gaſtſpiel in Dresden war und beſſer malte als ſang, porträtirte, und der Graveur der königlichen Münze zu Dresden, Krüger, eine Medaille in Wachs, zum Zweck der Herſtellung einer, ihm zu Ehren zu prägenden Medaille, nach ihm modellirte. Dieſe beiden Abbildungen ſeines Kopfes ſind die ähnlichſten, die es giebt. Das Schimon'ſche Bild befindet ſich im Beſitze der Familie.

Schimon's Porträt.

Krüger's Medaille.

Auch der Aufforderung, ſeine „Euryanthe“ in Leipzig ſelbſt zu dirigiren, folgte er nicht; wohl aber beſchäftigte er ſich mehrere Tage damit, die Tempi, in denen er die Stücke der Oper genommen zu ſehen

Metronomisirung der „Euryanthe“.

wünſchte, auf's Sorgſamſte nach Mälzel's Metronom zu beſtimmen und in ausführlicher Niederſchrift zu fixiren. Dieſe ſandte er mit einem der lehrreichſten Briefe, die je über dramatiſchen Geſang geſchrieben worden ſind, an den Muſikdirektor Präger nach Leipzig*), wo „Euryanthe“ am 20., mit der Sonntag in der Titelrolle und großem Beifalle, in Scene ging. Rochlitz's liebevoller Bericht hierüber erquickte ihn ſehr, wie ihn denn überhaupt kaum Etwas herzlicher erfreuen konnte, als ein von ſeinem Schmerzenskinde errungener Erfolg. Und er bedurfte der Freude, denn die Ungewißheit, in der ihn Kemble's Schweigen über das Geſchäftliche der Lieferung der Oper für London ließ, trug nicht wenig zur krankhaften Erregung ſeiner Seele bei. Am 18. Mai ſchreibt er an Lichtenſtein, der ihm mitgetheilt hatte, daß einige Beſprechungen der „Precioſa“ in Berlin die Muſik dazu „ſchwerverſtändlich“ genannt hatten:

„ꝛc. Wunderlich was die Leute wollen; wenn ihnen die Precioſa nicht faßlich genug iſt, was ſoll man dann ſchreiben? Und daſſelbe Publikum läßt die Ouverture der Euryanthe repetiren und iſt im Enthuſiasmus bei Kampf und Sieg. Nun, ich laſſe mich nicht irren und ſchreibe wie ich muß und kann. Könnte ich nur erſt wieder! Aber mein Trübſinn iſt noch immer derſelbe. ꝛc.“

Am 16. Juni langte endlich der erſehnte Brief von Kemble, mit deſſen Honorarvorſchlägen, an, die indeß ſo wenig Weber's Erwartungen entſprachen, daß er ſie kurz zurückwieß und am 21. Juni folgende, etwas exorbitante, aber nur nach dem Maßſtabe der Roſſini in London freiwillig und freudig entgegen gebrachten Honorare bemeſſenen Anforderungen ſtellte:

Honorarforderungen für „Oberon“.

„etc. I acknowledge them (die Vorſchläge) with thanks, but I take the liberty to make you other proposals the reasons of which I do not state, because they will be surely clear enough to your discernment.

*) Wir geben dieſe höchſt intereſſante und wichtige Arbeit, die zu umfaſſend für dieſe Stelle iſt, als ſelbſtändigen Aufſatz im III. Bande.

D. Verf.

„At my arrival at London I will first of all preside at the piano in six representations of the „Freischütz"; for the first five you will give me every night a pecuniary compensation of two hundred pounds and the sixth as a benefit for me. During this time we will prepare Oberon and I will preside at the piano also the first six representations at the same conditions. I must be assured that all this be settled in three months, otherwise I should claim an adequate indemnification. The music of Oberon (Partition and adapted by me for the Piano) is then your property for Great Britain. The poem and the music are mine for all the rest of Europe. etc."

Dieß würde ein Honorar von 2400 Liv. Sterl. für die Leiſtung in London ergeben haben. Der arme „Nichtitaliener", hinter dem das Muß ſtand, hat ſpäter Alles dieß, todtesmüde, für den dritten Theil der Summe geleiſtet!

Hatte Weber bis vor Kurzem das Drängen der Aerzte zu einer längeren Badereiſe und einer Cur in Ems mit Abneigung abgelehnt, ſo engte doch der äußere Druck auf ſeine Thätigkeit in ſeinem Dienſte, der umſchattete Ton in ſeinem Hauſe und der eigne Trübſinn ſeine Seele ſo beklemmend ein, daß er, zum erſten Male in ſeinem Eheleben, Luft und Licht draußen in der Welt ſuchte und Heilung von der Ferne hoffte. Er ſollte eine behagliche Luſtreiſe in kleinen Tagestouren, auf angenehmſter Route, nach Ems machen, und beſchloß, die 55 Meilen mit eigenem, neuen, bequemen Wagen und eigenen Pferden zurückzulegen und ſo gleichſam ein Stück heimathlicher Behaglichkeit mitzuführen.

Reiſe nach Ems.

Bei ſchönſtem Sommerwetter fuhr er daher, nachdem der immer ſchwere Abſchied von Carolinen und den Kindern überſtanden war, „wie ſpazieren" in ſeinem ſchönen, bequemen Wagen am 3. Juli zum Thore hinaus, „wie der Hoffnung entgegen". —

In Naumburg a. d. S., das er am 5., nachdem auf der preußiſchen Grenze die Nennung ſeines Namens ihm die Zollreviſion ſeines Gepäcks erſpart hatte, erreichte, bekam er die, ihm wie ein gutes Omen

erſcheinende Nachricht, daß Spontini in verfloſſener Nacht, auf zehnmonatlicher Urlaubs-Reiſe begriffen, den Ort paſſirt habe. Nun war die Luft in Berlin für das Gedeihen ſeiner „Euryanthe“ rein!! —

In Weimar galt es, im Kreiſe der liebenswürdigen Familie Hummel's, den Weber immer als einen der glücklichſten Menſchen durch Naturell, Talent und äußere Verhältniſſe zu bezeichnen pflegte, längeren Raſttag zu machen, und Gerſtenberg und Frau Schoppenhauer zu ſehen. Göthe's Sohn, den er zufällig traf, überredete ihn, ſeinem großen Vater einen Beſuch abzuſtatten. Der Dichterfürſt war, wie ſchon früher erwähnt, durch ſeines Freundes Zelter Einfluß, gegen Weber eingenommen. Der gewaltig aufgeſchoſſene Ruhm des Tonmeiſters erſchien ihm, durch das gefärbte Glas der Meinung des alten, trocknen Berliner Muſik-Profeſſors geſehen, wie ein „Schwammgewächs ohne Kernholz“. Er ließ Weber, der an ſolche Aufnahme ſchon längſt nicht mehr gewöhnt war, im Gegentheil gerade auf dieſer Reiſe den Sonnenſchein ſeines Ruhms recht erwärmend fühlte, im Vorzimmer warten, ſogar ein zweites Mal nach ſeinem Namen fragen. Als der Geärgerte und allerdings wenig zu freundlicher Converſation Aufgelegte endlich eintreten durfte, empfing er ihn mitten im Zimmer ſtehend und mit einer ſtolzen Handbewegung zum Sitzen einladend, that dann einige höchſt unbedeutende Fragen über Dresdener Perſönlichkeiten, berührte das Thema der Muſik gar nicht und ſtand nach einer Viertelſtunde zuerſt auf, den Abbruch des Geſprächs bezeichnend und andeutend, daß er Weber's Beſuch in keiner Weiſe anders klaſſifizire, als den junger Literaten und Künſtler, die täglich, um ſagen zu können: „Ich habe Göthe geſprochen!“ ſein Haus in oft höchſt läſtiger und doch von dem alten Hohen-Prieſter gewiß nur ungern vermißter Weiſe, belagerten.

Weber war in der That ſchwerer geärgert, als er, wie er ſelbſt ſagte, für möglich gehalten hätte. Ein Fürſt hätte ihn durch ſolches Verhalten nicht verletzen können, von Göthe kränkte es ihn und zwar in ſolchem Maße, daß er ſich leidenſchaftlich darüber ausſprach. Eine leichte Erkältung trat dazu, er fühlte ſich unwohl und hatte zwei Tage lang im „Erbprinzen“, auf das Sorgſamſte und Liebreichſte von

Hummel's Familie gepflegt, das Bett zu hüten. Der Verdruß hinderte indeß den kranken Meister nicht, einen jungen Musiker (den später so rühmlich bekannt gewordenen Professor), Lobe, der, als einer seiner glühendsten Verehrer, den Eintritt bei ihm fast erzwang, höchst freundlich aufzunehmen und, im Bett liegend und mit leiser Stimme sprechend, jene denkwürdigen Gespräche über die Composition des „Freischütz" mit ihm zu pflegen, die Prof. Lobe 1855 in seinen „Fliegenden Blättern für Musik" drucken ließ.

Aus Weimar schreibt Weber an Caroline folgende interessante, durch die geschilderten Verhältnisse commentirte Briefstelle:

„ꝛc. Etwas Merkwürdiges muß ich dir noch von der Ordens-Geschichte erzählen. Gerstenberg hat eine Gräfin Häsler geheirathet, die mit dem Minister E. verwandt ist. Wie lebhaft dieser nun sich für mich interessirt und für wie sicher er die Sache hielt, kannst du daraus ersehen, daß er der Frau von Gerstenberg geschrieben hat, ich würde den Orden bekommen. Aus Discretion gegen eine solche Mittheilung hatte es aber Gerstenberg nicht öffentlich erzählt. Gratulirte mir aber mit ungeheuchelter Freude, und in solches Billigen der Sache ausbrechend, daß ich gar nicht zu Worte kommen konnte, um ihm begreiflich zu machen, daß es, und warum es nichts sey und nicht seyn könne. — Sein Erstaunen war gränzenlos. ꝛc."

Mit hoher Freude begrüßten Weber in Gotha C. A. Varnhagen, seine Gattin Rahel und ihr Bruder Ludwig Robert, die, auf der Reise nach Baden-Baden begriffen, sogleich beschlossen, mit ihm bis Frankfurt zu gehen und gemeinsam die Reise zu genießen. Die große und geistvolle Frau, die Weber als unbeschreiblich liebenswürdige und mit hohem Zauber die Geselligkeit beherrschende Dame vom Hause immer als ein Phänomen erschienen war, hörte kaum, wie leidend der Meister sei, als sie ihn unter mütterliche Obhut nahm. Sie wies ihm die gedeihlichsten Speisen bei dem gemeinsamen Mittagsmahle an, und maß ihm sorgsam den Thee am Abend zu. — Der feine Schönheitssinn, der zu jeder Erscheinung immer den rechten und bleibenden Ausdruck findende Takt der edeln Frau, verklärte Weber die gemeinsame

Reiſe, die das goldenſte Sommerwetter, durch nächtliche Gewitter am Tage abgekühlt und erfriſcht, begünſtigte.

Nur mit wirklichem Schmerz trennte er ſich von dem geiſtvollen Paare in Frankfurt, im Augenblicke, wo ſein alter, trauter Freund, Gottfried Weber, ihn zu begrüßen von Darmſtadt herüber gekommen war.

Am 15. Juli (nach zwölftägiger Reiſe) kam Weber in Ems über Wiesbaden an. Sein kurzer Aufenthalt in dieſem reizenden Orte brachte ihm ein anmuthiges Abenteuer, das wir ihn ſelbſt in einem Briefe an Caroline vom 16. Juli ſchildern laſſen:

„ꝛc. In Wiesbaden aber hatte ich wirklich eine rührende Szene der Art. Es ſaß ein Dr. Horn neben mir, ein höchſt gebildeter Mann und großer Muſikfreund. Nachdem wir über Litteratur und viele Dinge recht intereſſante Geſpräche geführt hatten, und er bemerkte daß ich aus Sachſen ſey, und er früher in Leipzig ſtudirt hatte, ſo frug er mich nach tauſend Dingen, Böttger u. ſ. w. Die Tafelmuſik brachte dann endlich das Geſpräch auch auf den Freyſchütz u. ſ. w. Ich wich auf's Künſtlichſte allen Fragen, die mich hätten verrathen können, aus, bis denn endlich der Mann ganz erſtaunt, mich in Allem ſo zu Hauſe zu wiſſen, nach meinem Namen frug; nun, das iſt ein ehrlicher Name, und ich konnte alſo nicht verſchweigen, daß ich Weber heiße. Weber? rief er, ganz geſpannt, Gottfried Weber? Nein! ſagte ich; alſo aus Berlin? — der iſt lange todt. Alſo — mit einer Pauſe, wie Jemand dem ein freudiger Schreck den Athem verhält — doch nicht — Carl Maria von Weber, ſagte ich ganz ruhig, indem ich mir einſchenkte. — Da hätteſt du ſehen ſollen wie der Mann, wie vom Donner gerührt, fünf Minuten unbeweglich ſtill und ſtarr ſaß, und endlich, indem ihm die Augen feucht wurden, ganz andächtig ſtille ſprach — Was hat mich Gott für ein Glück erleben laſſen. — Du weißt, liebe Lina, daß die größten, dickſten Weihrauch-Wolken weder meine Naſe kitzeln, noch meinen Sinn affiziren. Aber hier, ich geſtehe es, mußte ich dem Schöpfer innig ergeben danken, daß er mir Macht gegeben, ſo tief eines guten Menſchen Herz zu ergreifen, und daß wohl kein beſſerer

Lohn mir je wieder geboten werden wird. Johann hatte angespannt — ich mußte fort — und wir schieden Beide mit dem schönsten Eindruck, den der Himmel geben kann. — —"

Der Aufenthalt in Ems, diesem fashionablen und aristokratischen Bade, sollte Weber in vollen Zügen den Hochgenuß des Bewußtseins des Ruhms trinken lassen!

Die Wirthin des starkbesetzten und beliebten Hotels „zu den vier Thürmen" hatte den ihr nicht angekündigten, schlichten, kleinen, lahmen Herrn mit verdrießlicher Miene aufgenommen und ziemlich schlecht einquartiert, sich mit Ueberfülltheit ihres Hauses entschuldigend. Weber war in seinem bescheidenen Stübchen schon mit Auspacken beschäftigt, und stand, sich rasirend, vorm Spiegel, als großer Lärm im Hause entsteht, in den lautes Ausrufen seines Namens sich mischt. Wirthin, Ober-, Unter- und Zimmerkellner dringen in sein Zimmer und erstere ruft in größter Aufregung: „Ach hätte ich es gewußt! — Freischütz! — Preciosa! — ich werfe Alles zum Hause hinaus! —" Unter Lachen mit Mühe von Weber beschwichtigt, verschwindet sie, klingelt bei verschiedenen Miethern an, ruft, daß C. M. v. Weber im Hinterhause wohne und in die besten Zimmer müsse ꝛc. — In kurzer Zeit stellten sich denn auch bei dem mehr peinlich als angenehm berührten Weber verschiedene Miether ein, die ihm durchaus ihre Appartements abtreten wollten. Ein Herr Block erschien sogar gleich mit dem Koffer vor Weber's Thür und ruhte nicht, bis er sein Balkon-Zimmer in Besitz genommen hatte.

Am nächsten Mittag saß Weber an der Tafel des Cursaals, in seiner Weise still und unscheinbar, und hatte seine Freude dran, über sich sprechen zu hören: daß er kommen solle, ja schon da sei, wie er aussehe, daß er sehr krank sei, ꝛc. Dieser oder jener rühmte sich, ihn zu kennen und erzählte ihm selbst Anekdoten aus Weber's Leben, die er, mit dem ihm so trefflich lassenden, scurrilen Ernste und regem Interesse anhörte, bis sich die Kunde, daß er an der Tafel sitze, herumflüsterte, die Lautsprecher über ihn immer stiller wurden, man ihn endlich erkannte — ihm ein Hoch brachte — das Orchester „den Freischütz

verarbeitete". — — Er verschwand gepeinigt, so still und eilig als er konnte.

Den andern Morgen brachte ihm die Bademusik, am dritten Tage die Militärmusik ein Ständchen mit obligatem „Freischütz" und „Preciosa".

„Ich hätte es verwünschen mögen, jemals eine Note geschrieben zu haben bei dem ewigen Mich selbst hören müssen!" —

Leben in Ems.

Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Kunde seiner Anwesenheit, und da er keine Besuche machte und nahm, so wurde er von den hervorragendsten Familien und Persönlichkeiten auf der Promenade förmlich umstellt und in Beschlag genommen, und im Nu sah er sich, trotz seines Widerstrebens und seines ernstlichen Willens nur seiner Cur und Gesundheit zu leben, in den Zirkeln des Marquis Piatti aus Dresden, des Bankier Oppenheimer aus Frankfurt, des Rathes Leer aus Lübeck, des Senator Helmken aus Hamburg, der Fürstin Galitzin, der Grafen Voß und Redern, zu einem der Hauptmittelpunkte eleganter, copiöser, bademäßig ungezwungener und durch Schönheit, Rang und Geist glänzender, fröhlicher Geselligkeit gemacht. Der Prinz Friedrich von Preußen eroberte ihn im Badesaale und zog ihn in seine liebenswürdigen und heitern Kreise, die besonders durch die sogenannten „kleinen Spiele", harmlose aber sehr lustige Gesellschaftsscherze, berühmt und sehr gesucht waren. Hier wurde dem kranken Meister von reizenden Frauen und geistvollen Männern eingeredet, er sei eigentlich gar nicht krank; er mußte mit kegeln, Scheibe schießen, Pfänder auslösen, letzteres freilich meist am Piano und im Album und ihm wurden viele Fehler zugeschoben, ja eine muthwillige junge Fürstin zwang ihn sogar zu einem Walzer mit ihr.

Kronprinz und Kronprinzessin von Preußen.

Weitaus die meiste geistige Anregung und die bezauberndste Anmuth der Lebensformen fand Weber im Salon des in Ems im Juli angekommenen Preußischen Kronprinzlichen Paares. Durch die Gräfin Perponcher dem geistvollen Fürsten präsentirt, fühlte sich Weber durch dessen derben, reizvollen Humor, der so sehr seinem eignen glich, und die genialen Kunst- und Lebensanschauungen des hohen Herrn förmlich

fascinirt. Das Paar war ein Glanzpunkt mehr in der damaligen reichen Emser Welt.

Am 2. August schreibt er, heiter angeregt, an Caroline:

„ꝛc. Ach Gott, nur Gesundheit und frischen Muth; am Gelde wird es wohl nicht mehr fehlen, wenn nur gearbeitet werden kann. Das wird aber mit Gottes Hülfe auch wieder kommen. Ich tröste mich mit der an mir gemachten Erfahrung, daß ich vor jedem Werke dachte, es würde nichts draus werden, und mir nichts mehr einfallen. Am Ende ging's doch, und wie die Leute sagen, gut. Also, Courage Bajazzo. Heut ist ein Tag, wo Ihr Euch gut unterhalten werdet, besonders Mosje Max. Ich aber nebst sieben tausend Toiletten sehr vor einem Schwitzbade zu zittern habe. Die Kronprinzessin giebt nemlich heute Abend einen Ball, zu dem geladen zu seyn ich die Ehre habe. Was ich da tanzen werde — — Nun! das soll schrecklich seyn!!! Damit ich zu meiner übrigen unendlichen Liebenswürdigkeit auch noch den Ruhm eines guten Tänzers füge. — Ach, ich bin zufrieden wenn die Leute nach meiner Pfeife tanzen, und mich selbst ungeschoren lassen. ꝛc."

Wahrscheinlich bei diesem Balle war es, wo er so liebenswürdige beflügelnde Walzer improvisirte, daß die Kronprinzessin ihm anlag, sie zu Papier zu bringen und ihr zu senden. Es ist dieß geschehen, die Tänze aber verschollen.

Eine ganz besondere Panacée für den Meister, der trotz aller Sonnigkeit des Badelebens von 1825 in Ems, trotz aller Erhebungen, die seine Seele durch die ihn umdrängenden Huldigungen genoß, oft in tiefe Melancholie versank, führte der Kronprinz in Gestalt seines genialen Leibarztes, von Stosch, im Gefolge.

Unglücklicher Weise hatte sich nämlich der junge Badearzt, der ihn behandelte, ein Neffe Vogler's, vorgesetzt, durch eine Wundercur an dem berühmten Manne seinen Ruf zu gründen und quälte ihn weidlich mit den damals üblichen, heroischen Mitteln, ohne ihm wahres Vertrauen abgewinnen zu können. Oft drückte das Empfinden mancher, durch die Cur aufgeregter Krankheitserscheinung, Fieberbewegung,

Mattigkeit, ſtarke Transpirationen, plötzliches Ausbleiben der Stimme, Auftreten eines Ausſchlags am Körper, Weber ſo zu Boden, daß er im froheſten Kreiſe in ſchwärzeſte Träumerei verſinken konnte und ihn Heimathſehnſucht ſo packte, daß er mehrmals nahe daran war, die halbe Cur im Stiche zu laſſen und auf und davon heim zu fahren.

Da klang denn der vertrauenfordernde Rath des berühmten Arztes wie Erlöſung, und ſein heller Blick, ſein tröſtendes Wort waren Licht und Hoffnung für den verzagenden Kranken.

Kemble's Beſuch in Ems.

Plötzlich, am 8. Auguſt, erſchien ein Brief von Kemble, ſein Kommen anmeldend. Er ſelbſt folgte dem Briefe auf dem Fuße und traf am 10. Auguſt mit Sir George Smart, dem Direktor der Royal-Muſik-Band in London, dem edeln Manne, dem Weber ſpäter ſo viel Dank ſchuldig werden ſollte, zu kurzem Beſuche von wenig Stunden in Ems ein. Die perſönliche Erſcheinung der beiden Männer, ihr ruhiges, beſtimmtes, echt britiſch klares Weſen rief das geſunkene Vertrauen in Weber vollſtändig wieder wach. In athemloſer Haſt wurden die Stunden zu Beſprechungen über die Oper, Weber's Kommen nach England ꝛc. benutzt. Doch führte Weber's Drängen nach einem beſtimmten Abſchluſſe, der Bezeichnung feſter Summen und Honorare zu keinem Reſultate, und ſie ließen Weber bei ihrer, ſchon am Nachmittag wieder erfolgenden Abreiſe, in Nichts gefördert zurück, als in der Ueberzeugung, daß von Gewährung der von ihm verlangten, großen Summe keine Rede ſein könne. Trotz alle dem hatte die perſönliche Bekanntſchaft mit den offnen Ehrenmännern Weber zu dem Entſchluſſe geleitet, auch ohne feſten Contrakt, im Vertrauen auf ihre offenbare Ehrenhaftigkeit, die Reiſe nach England mit ihren ganzen Dependenzen zu wagen. Es iſt unzweifelhaft, daß er von den beiden Herren, die unter dem Eindrucke der Wahrnehmungen ſeines ganzen Ruhms in Ems waren, dort vortheilhafte, feſte Zuſicherungen hätte erhalten können, wenn er nicht, durch früher im Vollgefühl ſeines Werths zu hoch gegriffene Anforderungen, die Standpunkte zu verſchieden geſetzt und jetzt kleinmüthig, in der Sorge, die ganze Londoner Angelegenheit ſcheitern zu ſehen, die Vortheile ſich hätte entgehen laſſen, die ihm jene Eindrücke auf die Engländer gewährten.

Einen andern, mehr künstlerisch gefärbten Charakter, gewann das Leben in Ems für Weber durch die Ankunft seines alten Freundes, Pius Alexander Wolff, und der Frau Milder aus Berlin. Ersterer wohnte mit ihm im selben Hause und war, an gleichem Uebel mit Weber leidend, doch an Hoffnungen reicher. Frau Milder stolzirte im Anfange etwas als berühmte Frau, zeigte aber bald ihre große Liebenswürdigkeit, als dieß wenig bemerkt wurde. Die Kronprinzessin von Preußen zog die berühmten Ankömmlinge sofort in ihre Kreise. Wolff deklamirte in einer der Soiréen der Fürstin „die Braut von Korinth" und Weber begleitete die Worte melodramatisch in freier Phantasie auf dem Pianoforte. Die Wirkung auf das hochgebildete Auditorium war eine bedeutende, dieß mächtige Poem des Grabes mit unübertrefflicher Meisterschaft von zwei großen Menschen, die selbst unaufhaltsam dem nahen Tode zueilten, vortragen zu hören. Der Kronprinz dankte, den beiden kleinen, bleichen, schwarz gekleideten, gewaltigen Männern die Hände drückend, tief erschüttert, mit Thränen in den Augen.

Mit dem zu Ende gehen der Cur begann die gewöhnliche Heimathsehnsucht Weber wieder, trotz aller Mühen, die man sich gab, ihn zu fesseln, zu überwältigen. Er schreibt an Caroline:

„ɔc. Obwohl man mich buchstäblich auf den Händen trägt und Herrn und Damen des höchsten Ranges auf jeden Wink lauern, mir zu dienen, so ist mir doch Nirgends ganz wohl, als wo die Buben bläken, die Mukkin brummt, und ich die Mägde fortjagen und den Ali (den Jagdhund) hauen kann, wenn sie es zu toll machen."

Man sieht aus den mitgetheilten Briefstellen, daß ihn, trotz allem körperlichen Leid, der Humor doch nie verließ, wenn er, ruhigen, gesammelten Geistes war und daß die tiefe, peinigende Melancholie ihn nur beschlich, wenn des Leibes Schwäche die Flügelkraft der starken Seele momentan paralysirte.

Gegen das Ende seines Emser Aufenthalts erhielt Weber von Brühl die Anzeige, daß jetzt, da die Luft in Berlin „spontinifrei" sei, die „Eurhanthe" unverzüglich einstudirt und im October, wo alle guten Künstler zurück sein würden, unbedingt in Scene gehen sollte.

Rückreise von Ems.

Diese Aussicht erhöhte noch den heitern Sinn, mit dem Weber am 20. August Ems verließ und in kleinen Tagereisen über Coblenz, Bingen, Wiesbaden, Mainz, Darmstadt und Frankfurt, wo ihm zu Ehren „Euryanthe" gegeben und er unter Trompeten- und Paukentusch aus der Loge auf die Bühne gelärmt wurde, nach Dresden zurück kehrte.

Am 31. umfing ihn wieder die traute Heimath! Er ließ den Wagen einige Schritte von Kosel's Garten halten und überraschte, leise eintretend, Caroline, die eben damit beschäftigt war, mit einer Spritze die Empfangs-Guirlanden zu erfrischen, und dem sie von rückwärts Umfangenden erschreckt in die Arme sank. — —

Neue Verhandlungen wegen Aufführung der „Euryanthe" in Berlin.

Inzwischen hatte Graf Brühl in Berlin, in unwandelbarer Freundschaft, den Kampf um die Aufführung der „Euryanthe" wieder aufgenommen, sobald Spontini's Abreise ihm Hoffnung auf Erfolg gab.

Leider verfehlte der edle Mann auch beim Beginne der neuen Bestrebung den rechten Weg zum Ziele.

Er wandte sich mit der Bitte: nunmehr die „Euryanthe" ankaufen und Weber sie selbst einstudiren und dirigiren lassen zu dürfen, direkt an den König.

Seine Anträge wurden durch Cabinets-Ordre vom 9. August kurz genehmigt, die auch dem Fürsten Wittgenstein die erste Notiz von den neuen Verhandlungen gab. Es ist unbekannt, durch welche Hülfsmittel der Fürst den, sonst so fest auf seinem ausgesprochenen Willen beharrenden König vermochte, diese Cabinets-Ordre durch eine andre vom 12. August zurückzunehmen, die Wittgenstein mit einem sehr scharfen Schreiben an Brühl gelangen ließ, in welchem er dessen Vorgehen hinter seinem Rücken rügt.

Die Sache würde nun, bei taktvollem und Wittgenstein gehörig berücksichtigendem Auftreten Brühl's, da Spontini's Intriguen aus dem Spiele waren, sehr bald in ein für alle Theile bequemes Gleis gekommen sein. Statt dessen richtete Brühl eine gereizte Supplik wieder direkt an den König um Wiederherstellung der Cabinets-Ordre vom 9. August, der der König verdrießlich Statt gegeben zu haben scheint, denn in einem Schreiben Wittgenstein's an Brühl vom 17. August

legt der Fürſt die weitern Schritte in dieſer Sache in Brühl's Hand, nachdem er ihm am 16., nach Empfang der Notiz von dem, gegen ſeine Anordnung, direkt beim Könige gethanen Schritte, einen ſcharf und faſt verletzend tadelnden Brief geſchrieben hatte. In dieſem ſagt er, ſehr charakteriſtiſch für ſeine Auffaſſung der ganzen Angelegenheit, die für ihn eine reine Geſchäftsſache war, und, ſeinem Standpunkte nach, auch ſein mußte:

„Ob eine Oper von Spontini, Spohr, oder Weber oder einem andern Künſtler aufgeführt, dirigirt oder in Scene geſetzt wird, iſt mir ganz gleichgültig; für keinen von ihnen habe ich eine Vorliebe. Es iſt mir aber nicht gleichgültig ob meine Anordnungen befolgt werden oder nicht."

Endlich drohte er damit, daß er dem Könige ernſtlich anliegen werde, den direkten Verkehr des Intendanten mit der Majeſtät ein für alle Mal abzuſtellen.

Brühl nahm die Bitterkeiten alle, die ihm die Angelegenheit der „Euryanthe" in Berlin eingetragen hatte, ſo guten Muths, als es ging, in den Kauf und lud Weber (unterm 18. Auguſt) ſofort auf's Freundlichſte ein, nach Berlin zu kommen und die „Euryanthe" zu dirigiren: „Spontini iſt abweſend, alſo haben wir freie Hand und keine Sorge, daß uns Galle in den Wein gemiſcht werde." Im ſelben Schreiben ſchlägt er Ed. Devrient für die noch unbeſetzte Rolle des Königs vor. Weber fand dieſen Brief bei ſeiner Rückkehr von Ems und meldet Brühl ſchleunig, daß er nur kurzen Urlaub bekommen könne, bat ihn, den Capellmeiſter Seidel, dem er ſein volles Vertrauen ſchenke, die ſämmtlichen Vorſtudien und Proben machen zu laſſen, er ſelbſt werde nur die letzten Setz-, Orcheſter- und General-Proben leiten. Vor Allem ſchärfte er präziſeſtes Einſtudiren der Chöre ein, „ſo daß ſie ganz als mitſpielende Perſonen wirken können, da ſie in dieſer Oper mehr als je in einer andern, in die Handlung handelnd eingreifen." Schließlich meldet er ſich für den 3. oder 4. December an.

„Olympia" als Feſtoper bei Vermählung des Prinzen Max.

Es liegt eine eigene und, trotz der gegenſeitigen Loyalitätsverſicherungen der beiden Meiſter, Weber und Spontini, zu ſchalkhaften Gedanken Anlaß gebende Beziehung zwiſchen Wiederaufnahme der

Vorbereitungen zur Aufführung der „Euryanthe“ in Berlin und dem Umstande, daß Weber die „Olympia“ zur Festoper bei der bevorstehenden Vermählung des Prinzen Max mit der Infantin Luise von Lucca vorschlug, wozu sie sich allerdings, ihrem Stoffe und der Pracht ihrer Erscheinung nach, besonders eignete. Ueberdieß gestattete die Anstellung des tüchtigen Baß-Bariton Hauser die Besetzung der Rolle des Antigonus in würdiger Weise, und endlich konnte es nicht fehlen, daß es Spontini bekannt werden mußte, daß Weber seine Oper zur Festoper bei so feierlicher Gelegenheit vorgeschlagen habe, wo ihr die glänzendste Vorführung a priori gesichert war. Es war sehr wahrscheinlich, daß dieß Spontini günstig für Weber stimmen werde, und — an Spontini's geneigter Gesinnung mußte Weber für alle Fälle gelegen sein.

Schon um der Gelegenheit willen, zu der die Aufführung erfolgte, nahm Weber das Studium der Oper sehr genau, und ließ achtzehn Proben, von denen er elf selbst leitete, dazu machen. Bei gutem Muth erhielt sich das gesammte Personal dabei durch Scherze über den Text der Oper, den E. T. A. Hoffmann, „aus Freundschaft für den Componisten“, aus dem Italienischen in wahrhaft barbarisches Deutsch übertragen hatte.

Um der Oper aber auch direkten Bezug zu der Gelegenheit zu geben, wurde am Schlusse ein, das hohe Paar begrüßendes, Recitativ der Diana eingelegt. Dieß Recitativ (in eine Spontini'sche Oper) zu componiren, wurde Weber beauftragt, während Morlacchi, der seit dem großen Erfolge von „Tebaldo und Isolina“ mehr als jemals der Musikheld des Hofes war, die Festcantate zu schreiben bekam, die mit bedeutenden Mitteln im großen Opernhause aufgeführt werden sollte.

Morlacchi's Festcantate bei Vermählung des Prinzen Max.

Morlacchi's ungemein umfängliche Cantate: „La lite sopita“, deren volle zwanzig Quartseiten gedruckt füllender Text von Professor Mantucci nach Metastasio bearbeitet war und am dritten Abende nach dem Vermählungstage mit allen, der Dresdener Musikwelt zu Gebote stehenden, reichen Mitteln, in Gegenwart des gesammten Hofes und eines sehr glänzenden Auditoriums, im prachtvoll erleuchteten, großen Opernhause zur Aufführung kam, hatte Unglück. Blinder Feuerlärm,

der gleich nach Beginn der Aufführung entstand, jagte das Publikum in panischen Schrecken. Nur der persönliche Muth des Königs, der mit der ganzen hohen Familie ruhig in seiner Loge aushielt, wendete größern Schaden, als zerrissene Kleider und einige Quetschungen, ab, doch blieb die Aufmerksamkeit, auch nach Wiederherstellung der Ruhe, zu gestört, als daß das Werk, welches übrigens an Schönheiten im Spontini'schen Style reich gewesen sein soll, mit der nöthigen Sammlung hätte angehört werden können. Auch mußte eine Hauptarie Apoll's ausbleiben, weil der italienische Sänger Buonfigli sich geflüchtet und versteckt hatte und nicht rechtzeitig zu finden war. Dagegen erndete Morlacchi's neue Erwerbung, die Pallazesi, als Amor höchsten Beifall.

Die Einstudirung der „Olympia" hatte wegen ihres ungeheuren Apparats an Decorationen, Märschen, Tänzen, Kriegern, Priestern, Elephanten, Costümen ꝛc. und der Schwierigkeit ihrer Musik, ungemeine Mühe verursacht. Die Ausstattung des Werkes war königlich und übertraf an Pracht Alles vorher in Dresden Dagewesene, die Chöre leisteten unter Mikisch's Leitung Vorzügliches, Regisseur und Costümier (Pauli und Heine) hatten wahrhaft Meisterhaftes geliefert, das Orchester ließ Nichts zu wünschen übrig, und doch mißrieth in gewisser Beziehung die Vorstellung am 12. November, indem fast sämmtliche Träger von Hauptparthien, die Funk ausgenommen, nicht gut disponirt waren, die Devrient sogar eine Scene total verdarb, so daß das Werk, ganz hauptsächlich aus diesen Gründen, kühl aufgenommen wurde und nach wenig Wiederholungen auf lange ad acta gelegt werden mußte.

Recitativ in die Festoper „Olympia".

Weber's schöpferische Thätigkeit bei dieser Festaufführung beschränkte sich auf Composition (26. und 29. Nov.) des erwähnten Recitativs, das nach der Vermählung Cassander's mit Olympia eingelegt und von der, in ihrem Tempel zu Ephesus herabschwebenden Diana gesungen wurde. Es ist dem Styl seiner Umgebung, so viel es Weber möglich war, angenähert und drückt, nach einem Texte von 26 Zeilen (von Th. Hell), nichts weiter als eine Begrüßung und Segnung des neuvermählten Paares aus.

Für dieſe unluſtig gemachte, nicht ſehr werthvolle Arbeit erhielt Weber vom Könige einen ſehr ſchönen Brillantring.

So königlich dieſe Belohnung im Hinblick auf den Gegenſtand war, für den ſie gewährt wurde, ſo äußerte ſich doch in allen Kreiſen der Reſidenz Verwunderung darüber, daß die allgemein gehegte Erwartung, man werde hohen Orts dieſe Gelegenheit wahrnehmen, die beiden berühmten Männer, welche der Dresdener Capelle vorſtanden, mit dem wohlverdienten Orden zu decoriren, nicht in Erfüllung ging, obwohl Herr von Lüttichau hierauf bezügliche Anträge geſtellt hatte. „Ich bringe meinem armen Collegen Malheur!“ ſagte Weber, als er von des Grafen Einſiedel Weigerung, die Ordensverleihung zu bevorworten, hörte.

Ungefähr eine Woche nach ſeiner Rückkehr aus dem Bade hatte Weber, wohl hauptſächlich durch die Hoffnung auf den Erfolg der Cur einigermaßen geſtärkt und lebhaft angeregt, ſich mit Eifer der Arbeit am „Oberon“ wieder zugewandt und „die Gedanken waren wieder gekommen.“ „Es war ihm wieder was eingefallen.“ Er fühlte entzückt das geiſtige Vermögen als Symptom ſeiner leiblichen Beſſerung!

Inſtrumentation des „Oberon“ beginnt. Elfenchor und Einleitung (Nr. 1). Finale des erſten Akts (Nr. 7) entworfen.

Am 8. September hatte er begonnen, den „Oberon“ zu inſtrumentiren und am 11. die Nr. 1 der Oper, Elfenchor und Einleitung, vollendet; am 19. und 21. wurde das Finale des erſten Akts, eine der originellſten Schöpfungen Weber's und der dramatiſchen Muſik überhaupt, fertig im Geiſt und Entwurf vollendet.

Nach kurzer, recitativiſcher Einleitung führt dieß die feurige, effektreiche Arie Rezia's: „Eil' edler Held“, vor. Das darauf folgende kurze Solo Fatime's, die Nachricht von Hüon's Ankunft bringend, iſt von außerordentlicher Grazie. Die Dienerin iſt muſikaliſch über dem Niveau ihres Standes gehalten und beſonders fein iſt die Intention in dieſem kleinen Solo, daß nur deſſen Begleitung, nicht der Geſang ſelbſt, mägdehaft plappert. Das Ganze ſchließt jener unübertreffliche Haremswächtermarſch, deſſen arabiſches Original-Motiv Weber vom Bibliothekar Semmler geliefert wurde und von Niebuhr herſtammt, der es auf ſeiner Reiſe im Orient gehört hatte.

Es giebt nichts Fauleres und Plumperes, als dieſer Eunuchen-Schlender-Marſch und Chor, nichts Süßeres, als Rezia's über dieſer einherſtapfenden Maſſe ſchwebenden Jubelſang; das Verſchmelzen beider Muſiken iſt von fascinirender Wirkung und hinterläßt den Eindruck eines holden Traumgeſichts, wenn Alles nach den Worten: „Nur fort, nur fort!“ zerſtiebt.

Ariette Fatimen's (Nr. 10), E moll und E dur: „Arabiens einſam Kind“.

Am 6. Oct. wurde einer der leuchtendſten Edelſteine der Oper, die Ariette Fatime's, Nr. 10 (früher von Weber als Romanze und Nr. 9 bezeichnet) zu Papier gebracht, jene ſüß orientaliſche, in E moll hinträumende Muſik, die dann beim Gedanken des jungen Mädchenherzens an Liebe in E dur ſo alles vergeſſend, hoffend aufjauchzt. Dieſer folgte am 9. der höchſte Glanzpunkt des ganzen Werkes, das Quartett von Hüon, Rezia, Scherasmin und Fatime, das, zu Weber's größten Meiſterſtücken gehörend, in einer zauberiſchen Verſchmelzung und Verſchlingung für ritterliche Freude, Freiheitsjubel, Treue, Liebe, weibliche Hingebung und ſüßes Vertrauen, die lieblichſten und glänzendſten Töneausdrücke in muſterhafter Behandlung hat. Wehe dem Menſchen, deſſen Antlitz bei dieſem Muſikſtücke finſter drein ſchauen kann!

Quartett (Nr. 11) D dur: „Ueber die blauen“.

Große Scene der Rezia (Nr. 14), Es dur: „Ocean, du“.

Im reichen Zuquellen der Ideen concipirte Weber ſchon am 13. Rezia's grandioſe Scene (Nr. 14), die am 16. im Entwurfe vollendet wurde und Weber Gelegenheit gegeben hat, ein dramatiſch-muſikaliſches Pracht- und Charakterſtück zu entrollen, wie in dieſer Art wenige auf der Bühne geweſen ſind und durch das er die Kraft einer Bravourſängerin ſo recht in deutſcher Art in Anſpruch nimmt. Die ganze Skala der Leidenſchaft wird in dieſer gewaltigen Scene abgeſpielt auf einem Hintergrunde von muſikaliſcher Naturmalerei, wie ſie vor Weber auf der Bühne niemals Verwendung gefunden hat, und an Kraft, Wahrheit und Größe vielleicht nur von den Tonbildern in Haydn's „Schöpfung“ übertroffen wird.

Enſemble (Nr. 12) D moll: „Geiſter der Luft“.

Reich, breit und im echt Weber'ſchen Style keck, neu, abſonderlich und doch in edler Form gearbeitet, iſt das am 22. Oct. entworfene, dieſer Scene vorausgehende, große Enſembleſtück mit Chor, das mit einer Anſprache Puck's (D dur) beginnt und ſich an einem gewaltigen

Chore (D moll) fortführt. Diese Scene ist eine imposante Verlebendigung des Treibens gewaltiger Elementargeister, die sich zu einem wilden Thun sammeln und bereiten. Es herrscht eine chaotische Kraft in diesen Tönen, in denen schon Sturmheulen und Brandungdonner vorhallt.

Chor der Türken (Nr. 8), H dur: „Ehre! Ehre!“

Dieser Großartigkeit des Naturlebens gegenüber, vergegenwärtigt der am 23. Oct. geschriebene Chor der Türken (Nr. 8) zu Ehren des Kalifen die Erniedrigung des Menschengeschlechts. Es ist eine hündische, gewaltsame Ehrerbietung, eine sklavische, trotzige Fröhlichkeit in diesem abenteuerlich interessanten Chore.

Marsch der Rezia (Nr. 9), A dur, $^2/_4$.

Die Arbeiten an der Conception des „Oberon“ im Jahre 1825 schließen mit Composition des kleinen, zierlichen und echt orientalischen Marsches (A dur, $^2/_4$), mit dem Rezia vor den Kalifen geführt wird, am 25. Oct.

Dagegen finden wir Weber vom 9. bis 27. November eifrig mit Instrumentation der Oper beschäftigt, die er zwar nicht so emsig wie die der „Euryanthe“ betrieb, denn selten erhebt sich die Menge der in einem Tage gelieferten Arbeit über 7—8 Seiten, doch genügten neun Tage zur Instrumentation des ersten Akts, der am 18. Nov. ganz vollendet wurde, und weitere acht Tage (bis 29. Nov.) zur Instrumentation des zweiten Akts, bis auf das Finale, das unvollendet blieb.

Nachforschungen über Mozart's Requiem.

Am selben Tage gelang es den Nachforschungen Weber's zu seiner angenehmen Genugthuung, ein Scherflein zu den Ermittelungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiems beizutragen, die Gottfried Weber mit so großem Eifer anstellte. Gottfried hatte ihn am 11. Nov. aufgefordert, in den Sammlungen Dresdens nach Thatsachen, die sich darauf beziehen könnten, und besonders alten guten Copieen des Requiems, zu forschen. Weber hatte sich dieser Arbeit mit Fleiß in majorem honorem magistri unterzogen und berichtet an Gottfried am 29. Nov. 1825:

„ꝛc. Nach Durchsuchung aller Archive und Privat-Sammlungen des Königs hat sich ein Manuscript des Requiem n i c h t vorgefunden.

Dagegen aber eine gedruckte Partitur (sehr splendid gedruckt) mit folgendem Titel:

Istes Blatt.

W. A. Mozarti
Missa pro defunctis
Requiem.

W. A. Mozarts
Seelenmesse
mit
untergelegtem deutschen Texte.

Im Verlage der Breitkopf- und Härtel'schen Musikhandlung in Leipzig.

IItes Blatt.

Seiner
Churfürstlichen Durchlaucht
von
Sachsen
dem
Kenner und Beschützer religiöser Tonkunst
unserm gnädigsten Herrn
unterthänigst gewidmet
von
den Herausgebern.

Breitkopf et Härtel. (ohne Jahreszahl.)

„Diese Ausgabe ist nun ganz gleichlautend mit der bekannten, und der deutsche Text heißt, „Friede den Entschlafenen, segne du sie Ewiger ꝛc." Hintenangedruckt sind nachfolgende Textübersetzungen. 1) Das Requiem, nach dem lateinischen zu W. A. Mozarts Musick, vom Herrn Professor C. A. H. Clodius in Leipzig. „Ruhe in Ewigkeit schenke ihnen, himmlischer ꝛc." 2) Der Tag des Gerichts, Parodie des Requiem, vom Herrn Kapellmeister Hiller in Leipzig: „Lehre uns bedenken, daß wir streben müssen, um klug zu werden ꝛc." Willst du diese 2 Texte vollständig haben, so lasse ich sie dir abschreiben.

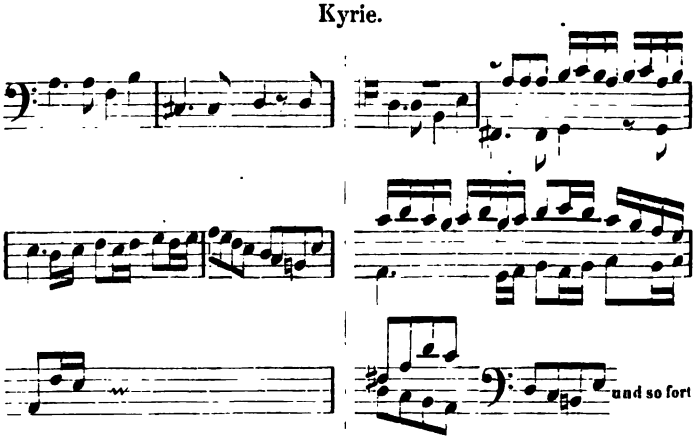
„Bei meinem vielen Herumfragen bei den älteſten Mitgliedern der Kapelle nach dem Requiem, habe ich aber noch eine geſchriebene Partitur aufgefunden, die dem verſtorbenen Sänger Mariottini gehörte, und nach welcher das Requiem hier aufgeführt worden ehe es gedruckt war. Hier habe ich folgende Abweichungen gefunden:

Gedruckte, —	geſchriebene Partit.

No. 1. Requiem.

Allabreve.	Ganzer Takt.

Kyrie.



NB. nichts beziffert.	NB. alles ſehr ſorgfältig beziffert.

„Dieß ſind ſchon Abweichungen, die von verſchiedener Art aufzuſchreiben herrühren, und nicht blos des Abſchreibers Werk ſein können. —

Tuba mirum.

Ganzer Takt.	Allabreve.
3 Takte Poſaunen-, dann Fagott-Solo.	Durchaus Solo für die Tenorpoſaune. Die Fagotte ihre eigene Zeile und erſt beim Cum vix eintretend.

Rex tremendae.

Grave.	Andante.

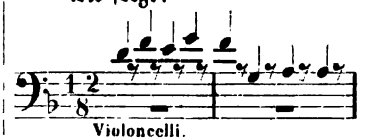
Recordare.

Kein Tempo. | Adagio.

Lacrimosa.

Larghetto.
Die erſten 2 Takte im Baße.
Pauſen.

Adagio.
Die erſten 2 Takte im Baße wie folgt:



Violoncelli.

„Und nun beifolgende Bemerkung von Mariottinis Hand:

L'offertorio, il Sanctus, et l'Agnus Dei, non gl'ho trascritti, perche non mi anno parso essere del valore del precedente, ne credo ingannarmi nel crederli, opera di un'altra penna. —

„Nun noch eine unbedeutende Bemerkung über die Wiederholung des Lux aeterna. —

„So weit meine Nachforſchungen. — Außerdem hat man mir aber auch erzählt, André in Offenbach habe eine Skizze (von Mozarts Hand) von dem Requiem, welches er als Schatz und Geheimniß bewahre. ꝛc."

Später, am 23. Jan. 1826, theilt er Gottfried noch mit:

„ꝛc. Mariottini's Abſchrift hat keine Jahreszahl. Unſer Kammerſänger Mikſch beſitzt ſie. Ich habe mich falſch ausgedrückt. Die hieſige Aufführung damals — lauter mündliche Notizen — geſchah nach einer Partitur, von der Mariottini ſeine Abſchrift nahm. Dieſe Stimmen ſind noch da und werden zuweilen gebraucht. ꝛc."

In der letzten Zeit des Jahres 1825 bewegte den krankhaft Gereizten eine Angelegenheit tief ſchmerzlich wieder, die, verſtärkt durch neue Hinzukommniſſe, den Ertrag an Ruhm und Geld in Frage ſtellte, den Weber im Bereiche eines der civiliſirteſten Völker der Welt von ſeinen Werken zu erndten hoffen durfte.

Caſtil Blaze's Unredlichkeiten.

Der Advokat Caſtil Blaze, ein talentvoller Schriftſteller und glühender Muſikfreund, hatte ſeiner Zeit durch ſeine Aufſätze im

Journal des Debats, deſſen Feuilleton er redigirte, nicht wenig dazu beigetragen, gute neuere deutſche und italieniſche Muſik in Frankreich einzubürgern. Ein verdienſtvolles Werk über die Oper in Frankreich und ein in Nachfolge Tinctor's, Broſſard's, Rouſſeau's und der Encyclopädiſten, nicht ohne Geiſt geſchriebenes Wörterbuch der Tonkunſt rührte von ihm her, und ſo hatte er ſich bis dahin in nur ehrenvoller Weiſe bekannt gemacht. Plötzlich begann er aber auch praktiſch auf die Verbeſſerung der Muſikzuſtände in Frankreich hinwirken zu wollen, indem er nichts Geringeres that, als Mozart's und Roſſini's Opern in der abſurdeſten und verwerflichſten Weiſe für die franzöſiſche Bühne zu bearbeiten. Das Glück, das er, trotz ihrer grauſamen Verſtümmelung, mit dieſen Werken machte, der Ruhm und das Geld, das ihre Aufführung, von denen er ohne Scham die den Autoren gebührenden Honorare und Tantièmen bezog, ihm einbrachte, machten ihn nach Fortſetzung dieſer Induſtrie lüſtern, und kaum hatten daher Weber's Opern die Aufmerkſamkeit Deutſchlands erregt, als er ſich beeilte, die neuen Erſcheinungen zu ſeinem Vortheile auszubeuten. Er verſchaffte ſich auf unrechtmäßige Weiſe, das heißt nicht vom Componiſten, die Partitur des „Freiſchütz", und brachte die Oper, mit einem von ihm und Sauvage bearbeiteten, neuen Texte, der die Scene nach Schottland verlegt und die Fabel umgeſtaltet, unter dem Titel: „Robin des bois, ou les trois balles" im Theater de l'Odeon am 7. Dec. 1824 zur Aufführung. Er entblödete ſich nicht, die Autorenvortheile, die das mit großem Beifalle (obwohl man in den erſten drei Vorſtellungen die Zauberſcenen auspfiff und auslachte) aufgenommene Werk gewährte, für ſich und Sauvage in Anſpruch zu nehmen, als ob ſie Dichter und Componiſt ſeien. Der Direktor dieſes Theaters, Chevalier Pixencourt, ſowohl, wie der der Opera Comique, dem Caſtil Blaze die „Bearbeitung" der „Euryanthe" offerirte, fanden dieß Arrangement, trotzdem ſie wußten, daß Weber lebe und Anſprüche habe, annehmbar. Da Caſtil Blaze die Partitur der „Euryanthe" zu theuer oder zu ſchwer erreichbar erſchienen war, ſo erfand er das neue Auskunftsmittel, daß er einen Clavierauszug bezog und danach eine neue Partitur ſchuf, indem er mit „Weglaſſung aller Recitative", die in Dialog

verwandelt wurden, die Oper neu instrumentirte. In dieser Gestalt bot er sie den Theatern zum Verkauf.

Dieß war auch Weber zu viel, „der gewohnt war, die Erndte seiner Saaten von Andern sammeln zu sehen". Vor sittlicher Entrüstung und Aerger krank, schrieb er, erst sehr höflich und gemäßigt, dann schärfern Tones an Castil Blaze. Zugleich wandte er sich mit der Bitte, ihm in Wahrung seiner Rechte beizustehen, an den Direktor Pickencourt und den Orchesterchef des „Odeon," den verdienten Cremont. Diese Herren, außer Cremont, der ihm wenig nützlich sein konnte, blieben ihm Antwort schuldig, wohl aber erhielt er gegen Ende des Jahres die Nachricht, daß die Castil Blaze'sche „Euryanthe" im „Odeon" richtig in Scene gegangen und dessen Bearbeitung der „Preciosa" auf derselben Bühne so total durchgefallen sei, daß man das Stück nicht habe zu Ende spielen lassen!

Das war der Anfang der Ruhmes-Laufbahn, die man ihm und die er sich selbst von Einführung seiner Werke bei dem leicht empfänglichen Volke der Franzosen vorgespiegelt hatte! — — Da auch weitere Briefe ohne Resultat blieben, so beschloß er, alle ferneren Schritte in dieser Sache bis zu seiner Anwesenheit in Paris, auf der Reise nach England, aufzuschieben.

Fast zu gleicher Zeit erfuhr er, daß ein Mr. Livius, der die Erwerbung des „Abu Hassan" und „Freischütz" für das Drury-Lane-Theater zu London von ihm vermittelt hatte (die Opern wurden am 22. Juli 1824 und 5. April 1825 gegeben), sein Interesse nicht angemessen wahre, so daß auch dort pekuniäre Vortheile verloren zu gehen drohten.

In diese Zeit des bittersten Aergers, des allerweltlichsten Zornes, fällt die Vollendung des ersten und zweiten Aktes des „Oberon", bis auf das Finale des letzteren!!

Dieses Leben und musikalische Licht und diese tongewordene Heiterkeit und Frische schrieb ein kranker, gebeugter, verdrossener Mann, den trockener Husten Tag und Nacht quälte, der, in Pelze gehüllt, die geschwollenen Füße in Sammetstiefeln, am Schreibtische saß und im stark geheizten Zimmer fror.

Wie hat doch der Genius ſo wenig mit dem Leibe, der ihn hegt, zu ſchaffen!

„Euryanthe“ in Berlin.

Anfang December erhielt Weber von der General-Muſik-Direktion zu Berlin die Anzeige, daß Coſtüme und Decorationen zur „Euryanthe“ fertig und das Studium der Oper ſo weit vorgeſchritten ſei, daß nun ſeine eigene Leitung der weitern Proben nothwendig werde, wenn ſie noch vor Weihnacht in Scene gehen ſollte.

Am 5. December reiſte er mit dem ſächſiſchen Geſandten, Graf Hohenthal, dahin ab, traf am 7. daſelbſt ein und ſtieg bei Heinrich Beer ab, wo die Familie, die inzwiſchen ihr Oberhaupt, den trefflichen alten Herz Beer, verloren hatte, den kranken Freund mit tiefer Rührung und Liebe empfing.

Wie einſt „Precioſa“ dem „Freiſchütz“, ſo war hier am 4. Oct. „Abu Haſſan“ in trefflichſter, pietätvoller Darſtellung durch Devrient, Frau Schulz und ein Perſonal, das eine Ehre darin fand, das kleine, reizende Werk des Meiſters in ſeiner ganzen Zierlichkeit zu verlebendigen, als Morgenſtern der „Euryanthe“ voraus gegangen und hatte das lebendigſte, wohlgefälligſte Intereſſe erweckt.

Das geiſtige Leben Berlins in Bezug auf Muſik hatte ſich ſeit dem Jahre 1821 nicht unweſentlich modificirt und faſt alle Faktoren der Veränderung waren Weber und ſeinem Werke wieder günſtig. Die Kunſtempfänglichkeit der ſich raſch entwickelnden, großen Stadt, in der aber die Pflege des Schönen verhältnißmäßig jung war, und deshalb um ſo eifriger zum Modeartikel und hitzig erforderten und angeſtrebten Elemente der Bildung gemacht wurde, bekundete die Geneſis des ihr eignen Localtons aus Reflexen des ſtaatlichen Lebens, indem ſie etwas vom raſchen Wechſel des Hebens und Fallenlaſſens, welches die politiſchen Stimmungen der Völker charakteriſirt, andauernd zeigte. Der kritiſche Sinn der Bevölkerung Berlins, der in dem Nationaltalente für ſecirendes Denken wurzelnd, durch das Licht gepflegt worden war, welches von den Lehrſtühlen und Kanzeln herabfloß, auf denen Fichte, Hegel, Hotho, Marheineke und Schleiermacher lehrten, proſcribirte und belächelte mehr und mehr das naive Hingeben der Seele, das Denken mit dem Herzen, das Fühlen mit dem Kopfe, das nun

einmal für das echte Empfangen des Kunſtwerks unumgänglich iſt. Ungefähr in demſelben Maße aber, als ſich die Anſchauungsform desjenigen Berliner Publikums, das bei einem Werke wie „Euryanthe“ in Frage kommen konnte, vom Einfluſſe des Fühlens mit dem Vollen und Ganzen einer Volksidee entfernt hatte, hatte ſich auch Weber's Muſe in der „Euryanthe“ von der Naivetät des „Freiſchütz“ hinweg nach der Seite der ſpekulativen Kunſt hingeneigt.

Der Genius des Publikums und des Künſtlers waren ſomit überein geblieben und als er mit ſeiner „Euryanthe“ erſchien, waren Herzen und Geiſter wieder reif, den Enthuſiasmus für das neue Werk genau da zu beginnen, wo ſie den für das alte überholt hatten.

„Euryanthe“ fand daher in Berlin den Boden für ihre Saaten genau ſo wohl beſtellt, wie ihn der „Freiſchütz“ ſeiner Zeit gefunden hatte.

Aber es fochten für Weber auch noch von außen her günſtige Momente. Spontini's ſtarke Partei, ihres Führers zur Zeit beraubt, ermangelte der Kraft zum Handeln, ja ſelbſt zu durchgeführter Intrigue. Zudem war das Gerücht davon in's Publikum gedrungen, daß der Fürſt Wittgenſtein, der unter die allerwenigſt beliebten Perſönlichkeiten Berlins gehörte, ſeinen ganzen Einfluß aufgeboten habe, die Aufführung des Weber'ſchen Werkes zu verhindern, die nur durch die Ritterlichkeit des Grafen Brühl, der eben ſo beliebt wie jener verhaßt war, durchgeſetzt worden ſei. Dieß regte den von Natur oppoſitionellen Geiſt der Berliner zu Weber's Gunſten auf, welche Bewegung im beſten Sinne durch Beſtrebungen, die von den Weber befreundeten Familien Beer, Knobelsdorf, Lichtenſtein, Redern, Perponcher, Rochow ꝛc. aus ſich im Publikum verzweigten, angemeſſen in Wärme gehalten wurde. Die kleine Anzahl jener, Weber nicht freundlich geſinnten, hervorragenden, alten Berliner Muſiker, war von Weber's Freunden, kluger Weiſe, an jedem gegneriſchen Handeln dadurch verhindert worden, daß man ihr Haupt, Zelter, an die Spitze der, zu Ehren des deutſchen Muſikers projektirten Feſtlichkeiten ſtellte.

Die Erwartung war ungemein hoch geſpannt, und obwohl die widerſprechendſten, auf die verſchiedenen Erfolge der Oper in den Städten, wo ſie erſchienen war, baſirten Gerüchte circulirten, ſo zeigte

doch im Allgemeinen die Erwartung ein freudiges und geneigtes Antlitz. Man wollte sich an dem Werke des Musikers, den die Berliner halb als den ihrigen betrachteten und begrüßten, erfreuen und begeistern. Der Zudrang zu den Kassen war ungeheuer, geraume Zeit vor der Vorstellung war auf fünf Wiederholungen hin das Haus ausverkauft.

Proben zur „Eurhanthe".

Am 8. Dec. begann Weber den Proben, die vorher schon vom Capellmeister Seidel gehalten worden waren, anzuwohnen. Er schreibt über die erste an Caroline:

„2c. Um fünf Uhr hatte ich Probe von „Eurhanthe" mit Orchester. Von den Sängern hatte ich noch Niemand gesprochen, weil sie früh Generalprobe von Euphrosyne hatten, die heute ist. Da war kuriose Wirthschaft. Da ich mir aber vorgenommen hatte mich nicht zu ärgern, so nahm ich mich auch tüchtig zusammen. Die Sänger haben noch keine Probe zusammen gehabt. Orchesterproben ohne Sänger haben sie gemacht. Es ist unmöglich die Verkehrtheit weiter zu treiben. An ein Ensemble war also gar nicht zu denken und ich ließ alles vorübergehen, um zu hören, was sie können oder nicht. Da kam denn folgendes Resultat heraus. Die Chöre recht brav, manches schon ausgezeichnet. Die Seidler fast alles auswendig und zwar trefflich, voll Ausdruck und — gehorsamer Diener, das ist doch eine Sängerin! — und trefflich bei Stimme. Die Schulz in den Ensembles natürlich noch ganz unsicher, ihre Arie aber auswendig und ganz vorzüglich. Wie ein Satan schmetterte sie das hinaus. Bader durchaus herrlich. Blume — kann den Text noch nicht lesen, wird aber gut werden. Devrient gut. — Alle aber voll des besten Willens und ich kann wohl sagen Enthusiasmus für die Sache. Es wird also hoffentlich alles gut gehen, wenn es nicht übereilt wird und darin sitzt nun für mich das Entsetzliche. Jeder Sänger hat mich flehentlich gebeten, es mit ihm durchzugehen und ich muß also die ganze Oper von Grund aus herstellen. Bis wenn es dann gehen wird, kann ich erst in 6—8 Tagen klar sehen. Ich werde nun suchen die Proben immer Abends zu machen und suchen Vormittags zu arbeiten, so viel mir Gott Kraft schenkt. 2c."

Und in der That, dieß herrliche Gut der Kraft war ihm ſchwach zugemeſſen, dem zuſehends hinſcheidenden Meiſter, den die Stimme ſchon ſo verlaſſen hatte, daß er nur durch einen Dollmetſcher mit dem Orcheſter verkehren konnte, und den die Anſtrengung des Leitens einer Probe in Schweiß badete.

Seine Mühen wurden vermehrt durch das Andringen des Grafen Brühl und des Solotänzer Hoguet, die aus verſchiedenen Gründen die Compoſition und Einlage eines Balletſtückes in die Oper von ihm verlangten. Brühl, aus herzlicher Freundſchaft für Weber, weil er wünſchte, daß die Oper auch dem Könige gefallen möge, Hoguet, weil er das Ballet am vorausſichtlichen Triumphe Theil nehmen laſſen wollte.

Weber that es ungern, es zerſtörte ihm den ſtrengen Fluß des Werkes, auf den er um ſo wärmer hielt, als er von ſolchem bei Compoſition des „Oberon“ ſo ganz hatte abſehen müſſen. Endlich entſchloß er ſich und concipirte am 10. (vollendete am 18.) Dec. das reizvolle pas de cinq, das ſeitdem auf den meiſten Bühnen mitgemacht wird. Er ſchreibt darüber an Caroline: Balletſtück pas de cinq.

„ꝛc. Den 10. componirte ich mit Hoguet an dem Balletſtück, daß ich leider noch machen muß... und um 5—9 hatte ich Clavierprobe von Euryanthe. In Abendgeſellſchaften gehe ich nicht und bin daher zwiſchen 10 und 11 immer ſchon im Bett. Meine Sänger ſind unglaublich fleißig und eifrig, wie ich es noch immer überall gefunden. Heute habe ich nun 2 Proben, um 10 und um 6 Uhr, wenn die Oper vielleicht zum 23. herauskommt, haben wir Wunder gethan. Armes Weihnachten — um dieſe ſchöne Freude ſoll ich nun einmal kommen, und will froh ſein wenn ich nur das Neujahr rette. ꝛc.“

Er ſollte keine Weihnacht wieder mit den Seinen feiern, er, deſſen ganzes Leben nur ein großes Feſt der Liebesgaben für ſie war. Er ruft ihnen zu:

„ꝛc. Den 24. punkt 6 Uhr denke ich gewiß an Euch, ein Geſchäft, das ich überhaupt immerfort betreibe. Alle meine Werke, Streben, Arbeiten, all meine Freude iſt nur in Euch, für Euch! ꝛc.“

„Kann ich Neujahr bei ihnen ſein,“ meinte er in ſeinem harm-

losen Aberglauben, „bin ich es auch das ganze Jahr.“ Und er eilte und trieb — vergebens. Am 16. schreibt er wieder:

„ꝛc. Die Oper schreitet rüstig vorwärts. Bis jetzt habe ich täglich 2 Proben gehalten, seit gestern fingen die Setzproben an, wo alle Tage nur 1 Akt in Scene gesetzt wird. Blume ist ein tüchtiger Regisseur und giebt sich solch viele Mühe. Gestern haben wir von 11 bis 2 am ersten Akt probirt. Ueberhaupt ist es eine Freude zu sehen, wie der Enthusiasmus mit jeder Probe steigt. Diese Proben lasse ich alle von Seidel dirigiren und stehe blos dabei. Das ist mir eine große Erleichterung und Er muß es doch auch genau kennen lernen ꝛc.“

„ꝛc. Ich gehe zu Niemand, da eine Probe hier der andern die Hand giebt, daß ich kaum zu Mittag essen kann, so habe ich auch mit keinem der Sänger allein die Sachen durchgehen können, sie sind aber alle vortrefflich in den Geist eingedrungen. ꝛc.“

Am 19. berichtet er weiter:

„ꝛc. Gestern den 18. vollständige Orchesterprobe im Concertsaale von $^1/_2$11—2. Es ist doch eine Lust mit solchen Massen zu wirken. Es ging vortrefflich, der Enthusiasmus war allgemein. ꝛc.“

In Berlin, während dieser beschwerde- und erhebungsvollen Zeit, hellte sich auch das Dunkel auf, das beengend bis jetzt auf seinen Beziehungen zu London geruht hatte.

Feststellung der Bedingungen über die Leistungen in England.

Anfang October hatte ihn Sir George Smart in Dresden aufgesucht und ihm Kemble's festes und unwandelbares Gebot auf „Oberon“ und seine Leistungen bei Direktion seiner Opern in Convent-garden überbracht. Dieses knickte seinen hochfliegenden Erwartungen so schmerzlich die Schwingen, daß er sich nicht entschließen konnte, sich sofort zu entscheiden. Nach langem Ringen und Berathen gewann er es jetzt, alle Hoffnung auf reichen Nebenerwerb stellend, über sich, Kemble's Gebot anzunehmen und schrieb am 3. Dec. an ihn:

„etc. 1., I accept your offer to give me five hundred pounds Sterl. for the music of Oberon, Partition and for the piano as your property for Great Britain.

2., The poem and music are m i n e for all the rest of Europe.

3., You will bind every theatre or music shop in Gr. Britain which receives the Oberon from you, to sell it no further to any theatre or music shop in Europe.

4., You will be pleased to pay the named sum of 500 L. Sterl. to me after your having received the whole partition of Oberon.

5., If my health does not prevent me, I shall be in London the first days of March to preside the first representation of Oberon.

6., You will be so just as to satisfy wishes that I could have relatively to some better Instruments in the Orchestra or voices in the Chorus, and you may be sure that I will not ask for other things than are perfectly necessary. etc."

Ein alle dieſe Bedingungen genehmigendes Schreiben lief in Berlin an Weber ein, und zugleich eine Einladung der Herren Kemble und Smart, die ſogenannten „Oratoriums-Concerte" im Convent-garden-Theater gegen ein Honorar von 220 Liv. Sterl. zu dirigiren. Die beiden Wackern, wohl fühlend, wie tief Kemble's Gebot, ſeinen Anſprüchen gegenüber, Weber täuſchen mußte, hatten ſich beeilt, ihm dieſe lohnende und wenig mühende Thätigkeit zu beſſerer Verwerthung ſeiner Zeit in London anzutragen, und ſo löſte ſich denn der Druck in hoffnungsreichſter Weiſe.

Herr v. Lüttichau in Berlin.

Bei den Generalproben wurde Weber durch die Ankunft ſeines Chef, des Kammerherrn von Lüttichau, überraſcht, der mehreren derſelben anwohnte. Der Cavalier war im höchſten Grade befremdet von der allgemein offen und laut Weber entgegengebrachten Verehrung, der wahrhaften Huldigung, mit dem ſich ihm nicht allein geiſtige, ſondern auch höchſte Vornehmheiten der Geburt, näherten. Als er mit Weber und Lichtenſtein das Theater nach der zweiten Generalprobe verließ und ſah, daß nicht allein das Perſonal allenthalben vor dem Meiſter ehrerbietig den Hut zog, ſondern ſogar das Publikum, das ſich, um Weber zu ſehen, vor dem Ausgange verſammelt hatte, das Haupt entblößte, rief er aus: „Weber, ſind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?!! — —"

Weber lebte auf Krankendiät, durch die Anſtrengungen der Proben, Anordnungen ꝛc., ſehr ermattet, faſt unfähig zu ſprechen, höchſt zurückgezogen in Berlin. Die Hinderniſſe, die ihm ſeine Krankheit in ſeiner Thätigkeit bereitete, machten ihn oft ſo reizbar, daß er dann in Zorn gerieth, wenn man ihn nach ſeinem Befinden fragte.

So antwortete er Holtei, deſſen „alter Feldherr", den er im Königſtädtiſchen Theater ſah, ihn ſehr gerührt hatte und dem er überhaupt gewogen war, auf ſeine wohlmeinende Frage nach ſeiner Geſundheit ziemlich barſch: „Wie mir's geht? Sehr gut! Nur daß ich die Halsſchwindſucht habe; aber das macht weiter Nichts, mein theuerſter Gönner!"

Zu Gubitz, der es anzweifelte, ob die Reiſe nach England, von der ihm Weber erzählte, ſeiner Geſundheit vortheilhaft ſein werde, ſagte er im bittern Tone verzweiflungsvollen Spottes: „Lieber Freund, ich erwerbe in England ein gut Stück Geld, das bin ich meiner Familie ſchuldig, aber ich weiß ſehr gut — ich gehe nach London, um da — zu ſterben. Still, ich weiß es! —"

Wo war der frohe, friſche Weber hin, der hier mit dem „Freiſchütz" Victoria ſchoß.

Aufführung der „Eurhanthe" in Berlin.

Am 23. December, dem Tage vor dem Weihnachtsheiligenabende, alſo zu einer Zeit, die kaum unvortheilhafter für den Theaterbeſuch gefunden werden konnte, ging „Eurhanthe", nachdem das von Nachmittag 3 Uhr an belagerte Theater mit Sturm genommen worden war, in durchaus würdiger Ausſtattung, mit Decorationen von Köhler und Gerſt, Tanzanordnungen von Telle, unter Regie von C. Blume, in Scene.

Die Seidler ſang die Eurhanthe, die Schulz die Eglantine, Bader, Blume und Devrient Adolar, Lyſiart und den König.

Das Publikum hörte mit Liebe und Pietät, die Künſtler wirkten mit Enthuſiasmus, Weber dirigirte mit vollem Feuer, und die Oper hatte hier nicht blos den Succes der Achtung vor dem Componiſten des „Freiſchütz", ſondern das verſtändnißvolle, begeiſterte Empfängniß im Herzen und Geiſte.

Wir laſſen Weber's eigene Schilderung des Verlaufs der Vor-

ſtellung, wie er ſie an ſein „andres Ich“, Caroline, ſandte, hier zunächſt folgen, da ſie in der That das Faktiſche des Erfolgs in genügender Weiſe enthält:

„Berlin, den 24. December 1825.

„Mein inniggeliebtes Weib! Warum mußteſt du fehlen, um meine Freude an dem vollſtändigſten und glänzendſten Triumph, den je ein Componiſt in Berlin feierte, zu theilen; er kann mir nichts zu wünſchen übrig laſſen. In jedem Augenblicke habe ich an dich gedacht und dich zur Zeugin gewünſcht. Ja, geliebtes Herz, die Gnade Gottes und die Liebe der Menſchen hat ſich abermals aufs höchſte an mir bewährt. Die Vorſtellung war ſo gelungen und großartig, daß in vielen Dingen erſt ganz alle Intentionen hier klar hervortraten. Die Seidler, Schulz und Bader waren ganz außerordentlich, einen ſolchen Adolar habe ich noch nicht gehabt. Die Wirkung der beſten Scenen war unendlich und würde endlich auch eine gewiſſe Zweiflerin überzeugt haben, daß ich immer Recht habe. Doch zur Ordnung. So wie ich ins Orcheſter trat, empfing mich ein Sturm von Applaus, der lange anhielt; eben ſo wurde die Ouverture beklatſcht und da capo verlangt, was ich aber nicht that. Ferner wurde applaudirt der erſte Chor, Adolar's Romanze, der Chor, dann: Ich bau auf Gott, mit Wuth. Glöcklein im Thale von Bravos unterbrochen. Das Duett Furore. Im Finale gleich der erſte Chor, nach dem erſten Akt ich mit Enthuſiasmus herausgerufen, etwas hier Unerhörtes.

„2ter Akt. Lyſiart's Arie ſehr. Duett wüthend. Adolar's Arie ſehr. Duett: Hin nimm die Seele mein, ſehr. Finale oft unterbrochen, großer Lärm am Schluſſe.

„3ter Akt. Nein! mein Held ringt ſich auf ꝛc. ſehr. Cavatine am Quell außerordentlich. Jägerchor da capo, ja ſie wollten ihn noch einmal haben. Na! Zu ihm wie überall, mein neues Balletſtück ſehr, Trotze nicht eben ſo. Adolar, Nein gebt ihn frei, ſehr. Duett, wo ſie ſich wiederfinden, ſehr. Ich ahne Emma, ſehr. Nach der Oper wurde ich mit Sturmestoben gerufen,

dann Alle, und da ſie nicht gleich kamen jeder Einzelne, die Seidler, Schulz, Bader und Blume. Es war kein Partheygeiſt-Enthuſiasmus, ſondern man ſah, daß es aus der Sache hervorging, wenn ſchon die Leute aus dem Theater ſich um einen drängen und Hände küſſen, dann iſt gewiß die Wirkung allgemein. — —"

„Auch wurde viel geweint. Nach der Oper war ein Kreis von ohngefähr 30 Perſonen, Brühl, Zelter, Wolland, Lichtenſtein u. ſ. w. bei Jagor zu einem fröhlichen Mahle verſammelt. Kaum ſaßen wir bei Tiſche, ſo erſcholl aus dunklem Zimmer der Jägerchor mit anderm Texte, und der Chordirektor Leidel an der Spitze der Choriſten und Horniſten brachte mir einen Lorbeerkranz auf ſeidenem Kiſſen. Die Liebe dieſer geplagten Menſchen rührte mich ſehr, und erfreute alle Anweſenden hoch. Orcheſter und Chor waren aber auch ganz herrlich geweſen, und ſo eine Maſſe zu bewegen iſt doch eine wahre Luſt. Um 12 Uhr lag ich im Bette, dankte meinem Schöpfer für ſo viele Gnade, bat ihn um heitern Sinn, ſie genießen zu können. — —"

Grießgrämig und auf das vermeintliche Parteitreiben anſpielend, ſchreibt am Tage nach der Vorſtellung der alte Zelter, dem das Präſidium beim Feſte bei Jagor aufgedrungen worden war, an Göthe:

„Berlin, den 24. December 1825 (Weihnachtsabend).

Zelter über „Euryanthe".

„Geſtern iſt Maria von Weber's neueſte Oper Euryanthe auf unſerm Theater mit vorentſchiedenem Beifall gegeben worden.

„Zu Wien, Dresden u. a. O. hat das Werk nicht greifen wollen, was ſeine hundert Urſachen haben mag. Das Gedicht will ſich nicht exponiren. Graf Brühl hat es hier ſo imponirt ausgeſtattet, wie es dem Freunde, dem Intendanten wohl ziemt und der hiſtoriſch-romantiſchen Oper zukommt.

„Nach dem Stücke ward Alles gerufen. Zuerſt der Componiſt, der ſich ſchon nach dem erſten Akte zeigen mußte und alle Aufmunterung des angeſpannten Fleißes verdient, dem ein kranker Körper doppelt läſtig iſt.

„Darauf iſt denn noch geſchmauſt und geſchwatzt worden, was

endlich völlige Befriedigung, ja Versöhnung wirkt. Mehrere Freunde zogen den Componisten mit sich, die Chöre der Sänger und Hörer folgten und so hat der Saus und Braus bis gegen Morgen hingehalten.

„Daß ich altes Stück dabei nun auch immer sein muß, braucht Dich nicht zu wundern, weil ich nicht der Narr sein will, mit den Schmälern zu Winkel zu gehen und mich am Wohlergehen Eines Menschen in der Welt zu ärgern.

„Was ich mir kann gefallen lassen, nur darüber kann ich urtheilen, und was mir gefällt, darüber brauch' ich nicht zu urtheilen. Da bleibt man in der Mitte und die Besten stehen einem am nächsten."

Das Fest bei Jagor, dessen Weber und Zelter Erwähnung thun, sollte ein frohes Zusammensein nach Kampf und Mühe werden. Aber es wollte kein recht heitrer Geist in Seelen, Herzen und Köpfe ziehen. Saß doch der Mann, dem der Lorbeer galt, in der fieberischen Aufregung des heißen Abends, mit der Gluth der Schwindsucht auf den eingefallenen Wangen, fast sprachlos, nur mit heiserer Stimme lispelnd, am Ehrenplatze, und manchen der echten Freunde, die ihn umstanden, überrieselte die Ahnung, daß es das letzte Fest sei, welches sie ihm bereiten konnten.

Schon vor Mitternacht mußte der todtmatte Meister den ihm zu Ehren versammelten Kreis verlassen. —

Auf ganz andern Standpunkt als in Wien stellte sich die Berliner Kritik der großen Tonschöpfung gegenüber.

Marx, Amadeus Wendt, Rellstab, Gubitz lieferten Besprechungen des Werkes, die dasselbe nach allen Seiten hin vollständig würdigten und der öffentlichen Meinung unter allgemeiner Beistimmung so trefflichen Ausdruck liehen, daß dem Künstler das Hochgefühl, verstanden worden zu sein, aus diesen Kundgebungen im reichen Maße zu Theil werden mußte.

Nach mühsam gefahrenen Dank-Visiten verbrachte Weber ein wehmüthiges Weihnachtsfest im Kreise der Beer'schen Familie, deren hohe Liebenswürdigkeit nicht im Stande war, die tiefen Wolken auf der Stirn des kranken Freundes zu verscheuchen, den oft beim Gedanken

an Daheim, an den Lichterbaum, um den ſeine Kinder ſprangen und den er ihnen, wie er nur zu gut fühlte, nicht oft mehr anzünden könne, die Thränen in die Augen quollen. — —

Gern wäre er gleich am erſten Weihnachtstage abgereiſt, wenn Brühl ihm nicht gerathen hätte, noch einige Tage zu bleiben, weil dieß die Abwicklung ſeiner Geſchäfte mit der Intendanz beſchleunigen müſſe. Und Weber lag jetzt in allen Dingen an Beeilung der Dinge!

Honorar für „Euryanthe“ in Berlin.

Brühl verſäumte keinen Augenblick, ihm das Honorar zuzuwenden, das er für paſſend hielt. Gleich am Tage nach der Aufführung ſchrieb er an den Fürſten Wittgenſtein und beantragte 800 Thlr. Ehrenſold für Weber. Er ſtellte ſehr eindringlich vor, wie der „Freiſchütz“ bei 96 Vorſtellungen 50,000 Thaler Reingewinn geliefert habe, daß er im Verhältniß zu „Euryanthe“ eine kleine Oper ſei und daß man alles in allem 700 Thlr. für ihn bezahlt habe, ſo daß 800 Thlr. Honorar für letztere nicht zu hoch gegriffen ſcheine. Spontini, der als Künſtler nicht höher als Weber ſtehe, erhalte für jedes ſeiner Werke 1050 Thlr. Der Anſtand erheiſche es, dem erſten lebenden, deutſchen Componiſten kein viel geringeres Honorar zu bieten, als dem ausländiſchen. Für die Chezy beantragte er außerdem 100 Thlr. Fürſt Wittgenſtein reſolvirte hierauf kurz und barſch am 25. December, daß von einem Honorare von 800 Thlr. nicht die Rede ſein könne, 120 Friedrichsd'or hinreichten und hierüber 100 Thlr. für die Dichterin gewährt werden ſollten. Er tadelte hierbei die Bezugnahme auf Spontini als undienſtgemäß, da Brühl wiſſen müſſe, daß dieſer das Honorar von 1050 Thlr. contraktlich beziehe.

Als aber Brühl nicht abließ und ſofort auf's Neue vorſtellte, wie aus Anſtandsrückſichten das Hoftheater ſich verpflichtet fühlen müſſe, das von ihm beantragte Honorar, von dem immer die Rede geweſen ſei, zu gewähren, genehmigte endlich Wittgenſtein, höchſt verdrießlich, durch Verordnung vom 28. Dec. die beantragten 800 und 100 Thlr. unter dem Bemerken, daß von Nachſchüſſen nun aber unter keinen Verhältniſſen die Rede ſein könne, die Unwirthſchaftlichkeit der Hoftheaterverwaltung aber ſehr zu rügen ſei. Unter die Verordnung ſchrieb der Fürſt eigenhändig:

„Nicht des Anſtands wegen habe ich Ihren Wunſch wegen den 800 Thlr. für den C. M. v. Weber erfüllt, ſondern blos um Ew. Hochgeboren damit ein Vergnügen zu machen. Der erſte Anſtand, dem alle andern Anſtände nachſtehen müſſen, iſt, die Befehle Seiner Majeſtät pünktlich zu befolgen und dieſe beſtehen darin, keine Schulden zu machen. Hierdurch iſt der Anſtand oft weit bedeutender verletzt worden, als wenn Hrn. M. v. Weber nicht mit vollen Händen gegeben wird.

„Ordnung und die genaueſte Befolgung der Befehle Sr. Majeſtät ſind in meinen Augen der rechte Anſtand.“

Mit dieſem echt ariſtokratiſch-büreaukratiſchen Glaubensbekenntniſſe wies er die Summe an, die Brühl Weber, der fiebernd im Bett lag, unter Thränen übergab. Die Möglichkeit, nun reiſen zu können, gab dieſem Spannkraft, daß er am Abende des 28. zum zweiten Male die bei überfülltem Hauſe gegebene und mit Jubel aufgenommene „Euryanthe“ zu dirigiren vermochte. Von ahnungsvoll ſchmerzlich bewegten Freunden geleitet, verließ er am 29. Dec. früh Berlin, um es nie wieder zu ſehen, und konnte am Sylveſterabende an der glücklichen Caroline Arm, erhoben und erheitert durch den Hauch der Heimath, in den „Liederkreis“ beim alten, würdigen Arthur von Nordſtern treten, wo den Sänger der „Euryanthe“ neue Huldigungen (ein von Theodor Hell mit Bezug auf ihn gedichtetes Feſtſpiel ꝛc.) erwarteten.

Ein wunderbares Schickſal verfolgte indeß dieſe Oper auch in Berlin. Kaum hatte Weber die Hauptſtadt verlaſſen, ſo erſetzte man ſein reizendes, für dort gerade componirtes Ballet durch ein ſehr triviales, aber beträchtlich längeres, änderte die von ihm bei ſeiner Leitung ſo wohlbedacht markirten Tempi's, ſtrich Manches ohne Takt und Pietät in dem ſo organiſchen Ganzen und zerbrach damit die ſchönen Linien der Contour. So kam es, daß ſchon die fünfte Vorſtellung faſt leer war*) und daß, als das pekuniäre von der Oper gelieferte Reſultat unterſucht wurde, am Schluſſe des Jahres 1827 ſich ein Deficit von über 2500 Thlr. herausſtellte.

*) Selbſt beſtellte Billets wurden in Menge zurück gebracht. D. Verf.

Siebenundzwanzigster Abſchnitt.

London.

Krankhafte Arbeitshaft.

Je näher wir beim Beſchauen von Weber's Leben der herben Kataſtrophe kommen, die das Daſein dieſes großen Künſtlers und edeln Menſchen beſchloß, um ſo ſchmerzlicher bewegt uns der Anblick des heißen und fruchtloſen Kampfes, den ihn glühende Liebe zu den Seinen, zur Kunſt, zum Ruhme mit den unerbittlichen und unheimlichen Gewalten einer unheilbaren Krankheit und der Ungunſt des Geſchickes ſchlagen läßt.

Das volle Bewußtſein, in die Reihen der Beſten ſeines Volkes eingetreten zu ſein, der Anblick des heißerſehnten Lorbeers, den ihm die gebildete Welt mit faſt einſtimmigem Zurufe reicht, die Ueberzeugung, das Seinige auf Erden im vollſten Maße gethan zu haben — alles das gilt und iſt herrlich und gut, aber die in fieberiſcher Haſt arbeitende kranke, enge Bruſt hat nicht Raum und nicht Zeit mehr, ſich in Freude geſchwellt zu heben. Mit qualvollem Bewußtſein berechnete er die Zahl der ihm noch gegönnten Athemzüge, und da blieb kaum Zeit zum Blick auf das ſonnige Bild des Errungenen.

Die Ueberzeugung, daß er keinen Augenblick und keinen Pulsſchlag Lebenskraft zu verlieren habe, wenn es ihm gelingen ſollte, den mit ſeinem Leben bezahlten Ruhm in ſo viel Gold auszumünzen, daß Weib und Kind nicht hungern müßten, wenn er die Augen geſchloſſen, iſt in den letzten Monaten von Weber's Leben als Grundton ſeines ganzen Handelns anzuſehen.

Es leidet dieß zunächſt Anwendung auf ſein Verhalten, dem Dichter der Oper gegenüber, mit der er eben beſchäftigt war, beſonders wenn man daſſelbe mit dem endloſen Verkehre mit der Verfaſſerin der „Eurhanthe“ vergleicht. Weber hat an Planché nur drei Briefe von einiger Bedeutung in Bezug auf den Text des „Oberon“ geſchrieben und kaum zehn Mal mit ihm darüber geſprochen, während die Corre-

ſpondenz mit Frau von Chezy einen mäßigen Band bilden würde und die Conferenzen mit ihr tagelang dauerten. Es iſt der Grund hierfür nicht in der Vortrefflichkeit des Planché'ſchen Textes zu ſuchen, ſondern in dem feſten Vorſatze, die Oper, die in England Geld werben ſollte, auf jeden Fall ſo ſchnell möglich fertig zu machen und aufzuführen. Von der Sorgſamkeit, mit der Weber vor Compoſition der „Euryanthe" das Publikum, die Sänger, die muſikaliſchen und Theater-Verhältniſſe Wiens ſtudirte, finden wir vor der Schöpfung ſeiner letzten Oper, die, trotz alle dem, der Genius der Kunſt unter ſeinen eigenſten Schutz nahm, keine Spur.

Es bekundet ſich die Macht dieſes Dranges auch in der Haſt, mit der er ſeinem ſiechen Körper die Kräfte zur Arbeit daran abrang. Schlaflos, mit Huſten und Beklemmung gepeinigt, quälte er täglich ſeine enge Bruſt gebeugt am Schreibtiſche. Und was er ſchrieb, kam nicht aus ihm, es quoll hernieder aus Bereichen, in denen ewige Friſche und Geſundheit blüht, denn wer wird bei dem Finale des zweiten Aktes, das am 7. Jan. im Entwurfe vollendet wurde, an das Schaffen eines Todtkranken denken können? Weber wußte ſo gut als irgend ein Componiſt, daß bei einer dreiaktigen Oper die Wirkung des zweiten Finale für die Aufnahme des Ganzen entſcheidend ſei. Finale des zweiten Aktes (Nr. 15), E dur.

Wie er im zweiten Finale des „Freiſchütz" die Schilderung des, für dieſe Oper charakteriſtiſchen, abenteuerlich Grauenhaften, zur höchſten Potenz geſteigert hat, ſo giebt er an dieſer Stelle im „Oberon" das höchſtvollendete, zarteſt gemalte, mit aller Kunſt ſeiner Kenntniß der inſtrumentalen Wirkungen und pſychologiſchen Bewegungen ſtaffirte Bild des Lebens der holden Naturgeiſter, in deſſen Vordergrunde ſich die concreten Geſtalten der Oper bewegen. Das Lied der Meermädchen, der fünfſtimmige Geſang während des Tanzes beim Feſt der Elfen, umgeben uns mit allen Zaubern eines holden Traums voll bunter Abendwölkchen, Nachtigallengirren und leiſem, fernen Brandungsrauſchen. Sie ſind, wir ſagen es ohne Scheu, das Originellſte, Schönſte und Vollendetſte, was ein Meiſter in dieſer Art geſchaffen hat.

Eben ſo wenig krankhafte Ermattung dürfte aus dem am 10. Jan. concipirten Duette Scherasmin's und Fatime's mit ſeiner Klage, durch Duett Scherasmin, Fatime, dritter Akt (Nr. 17), C dur.

die ſo helle Hoffnung ſchimmert, und dem ſo unbeſchreiblich jugendlich ſchnellkräftigen, ermunternden Zurufe im zweiten Tempo herauszuleſen ſein. Dieſem folgte ſchon am 11. das friſche, ritterlich ermuthigende Terzett (Hüon, Scherasmin, Fatime) im dritten Akt, und am 13. der wolluſtvolle, mit allen verlockenden Düften des Orients durchhauchte und doch bei alle dem ſo edel und graziös geführte Chor und Tanz mit und in dem Roſchana's Sklavinnen Hüon verführeriſch umgaukeln. Dieſe vier Edelſteine feurigſter, dramatiſcher Muſik fand der kranke Meiſter, „dem Nichts mehr einfallen wollte", im Zeitraume von fünf Tagen winterlicher, leidenvoller Exiſtenz.

Terzett: Scherasmin, Hüon, Fatime, dritter Akt, (Nr. 19), B dur.

Chor und Ballet, dritter Akt (Nr. 21).

Am 15. Jan. ſehen wir ihn nebenbei den Clavierauszug des erſten, am 4. Febr. den des zweiten Aktes vollenden.

Clavierauszug des erſten und zweiten Aktes.

Mitten unter den Arbeiten der Inſtrumentation des zweiten und dritten Aktes, und der Ausführung des Clavierauszugs, den Unruhen der nahen Abreiſe, den herben Schmerzen des Scheidens, dem Reguliren der trockenſten Geſchäfte, werden ihm die genialen Offenbarungen der glänzenden, in ewiger Jugendkraft hinſtrömenden Ouverture und des ſo draſtiſchen Humors vollen Sklavenchors im Finale des dritten Akts, am 30. Jan. und 2. Febr. zu Theil. Die Dornen der Erdenlaufbahn des Künſtlers verletzen den Genius nicht, der über all' den Beſchwerden mit denen Herz, Seele und Leib des Meiſters ringen, ohne ſeine ſchweren Athemzüge zu fühlen, ſeine ſtill geweinten Thränen zu ſehen, heiter lächelnd auf den ſonnigen Bahnen des Schönen wandelt.

Conception der Ouverture und des Sklavenchors im Finale des dritten Aktes.

Von dem eben angedeuteten Geſichtspunkte ausgehend, erſcheint es auch nicht befremdend, daß Weber, vom Verfall von Brühl's Anſehen in Berlin, welchem eine Art Curatorium zur Seite geſtellt und dem das direkte, ſelbſtändige Referat an den König entzogen worden war, unterrichtet, Offerten für den Ankauf ſeines „Oberon" Seiten der neu entſtandenen Königſtädter Bühne, nicht von der Hand wieß, wodurch ſich Brühl ſchmerzlich verletzt fühlte. Zugleich erließ er, durch mehrfache Eingriffe in das Eigenthumsrecht an ſeine Werke gereizt, folgendes fulminante Rundſchreiben an die deutſchen Bühnen:

„Rundschreiben an sämmtliche Bühnen.

Rundschreiben an die deutschen Bühnen, „Oberon" betreffend.

„Da, außer in Frankreich und England, das geistige Eigenthum noch auf keine Weise gänzlich vor räuberischen Anfällen gesichert ist, — diebische Kopisten und gewissenlose Musikhändler aber, wie z. B. Zulehner in Mainz — selbst Bühnen vom ersten Range durch ihr Zudrängen verleitet haben, sich meine Werke auf unrechtmäßigem Wege zu verschaffen, so sehe ich mich genöthigt die Maßregel zu ergreifen, Sie mit Gegenwärtigem zu belästigen; indem ich mir die Ehre gebe, Ihnen anzuzeigen, daß die von mir zunächst für London componirte Oper: Oberon, durch eine treffliche deutsche Bearbeitung des Herrn Hofrath Winkler (Theodor Hell) zur Aufführung in Deutschland vorbereitet, nur unmittelbar von mir selbst auf rechtmäßige Weise erhalten werden könne. Ich ersuche ergebenst, mir nur mit zwei Worten den Empfang dieser Anzeige gefälligst zu bestätigen, und sich durch diese keineswegs zum Ankauf des Werkes aufgefordert zu glauben, da die eigenthümlichen Verhältnisse jeder Bühne allein ihr Repertoir bestimmen können.

„Zugleich werde ich diese Anzeige nebst dem Verzeichniß der geehrten Bühnen-Direktionen, denen sie zugesendet worden, in den gelesensten Zeitschriften zur Kenntniß des Publikums und Warnung der Unterschleifhändler öffentlich bekannt machen.

Der ich die Ehre habe mit Achtung zu sein ꝛc.

„Dresden, im Januar 1826."

Vor der Reise.

Er sollte die Frucht dieser Bestrebungen nicht mehr erndten!

Mit noch größerer Sorgsamkeit als sonst betrieb Weber dießmal die strengste Regelung aller seiner Verhältnisse, Angesichts der verhängnißvollen Reise. Er deponirte sein Testament, besprach alle geschäftlichen Beziehungen mit seinem treuen Freunde Roth und seinem juristischen Rathgeber, Dr. Engelhardt, und trug Sorge, daß Caroline, so viel thunlich, bei diesen Gesprächen zugegen sei, da er, ihren praktischen Sinn kennend, wußte, daß sie, im Fall ein Unglück ihn beträfe, die beste Leiterin ihrer Angelegenheiten selbst sein würde.

Mochten es nun die verdoppelten Anstrengungen dieser gemischten

Geschäfte oder plötzliche Zunahme seiner Krankheit sein, seine äußere Erscheinung erweckte plötzlich in den letzten Wochen vor seiner Abreise mit erneuter Kraft die Besorgniß seiner Freunde. Seine Haltung sank noch mehr, als bisher, nach vorn über, sein Sprachton wurde fast unhörbar leise, der Husten anhaltender und hohler. Jede Anstrengung versetzte ihn in Transspiration, und oft bat er, schmerzlich lächelnd, die Abends wie sonst am Weberschen Theetische versammelten Freunde, deren Kreis er sonst mit der Lebhaftigkeit seines Geistes, dem Zauber seiner lachenreizenden Scherze erhellt hatte: „Nehmt's nicht übel, Leutchen, wenn ich einschlafe, es geht aber nicht anders!" Meist sah man dann bald sein mit einem schwarzen Käppchen bedecktes Haupt sich nach vorn neigen. — Wenn aber dann das Gespräch stockte, fuhr er auf und rief: „Sprecht nur weiter, das thut mir gut! —"

Was Caroline dabei litt, den geliebten Mann, trotz alle dem, rastlos den gefaßten Plan verfolgen, von früh bis Abend aufreibend thätig zu sehen und dieß Alles doch eigentlich nur um ihret- und der Kinder willen, kann nicht geschildert werden. — Dann und wann wurde auch wohl, zuerst von ihr allein, ein Versuch gemacht, ihn zum Aufgeben seiner Reiseplane zu bewegen — da diese Angriffe aber immer gleich sanft und gleich bestimmt abgeschlagen wurden, die Angst aber von Tage zu Tage mit dem Herannahen der Abreise stieg — wurden alle Freunde als Hilfstruppen herangezogen, die Wort und That dazu leihen wollten. Alle aber erhielten fast buchstäblich denselben entsetzlichen, aber jeden ferneren Versuch abschneidenden Bescheid. So sagte er zu Böttiger, der ihm die Wichtigkeit seines Lebens für die deutsche Kunst, seine Familie und seinen Wirkungskreis auf's Wärmste darstellte, nachdem er den wohlmeinenden Mann mit mattem Lächeln und leisem Kopfschütteln angehört hatte: „Böttiger, das ist all' gleich! Ob ich reise, ob ich nicht reise, bin ich in einem Jahre ein todter Mann. Wenn ich aber reise, haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater todt ist, während sie hungern wenn ich bleibe. Was würden Sie thun an meiner Stelle? —" Der berühmte Gelehrte drückte ihm, tief erschüttert, die Hand und ging. Gegen seinen alten Freund, den „Ludlams-Kalifen" Schwarz aus Wien, der einen ähn-

lichen Versuch machte, äußerte er ganz Aehnliches mit ruhigem Tone. Dann legte er ihm aber die Hand fest auf die Schulter und fügte mit gebrochener, leiser Stimme hinzu: „Nur wiederkommen möchte ich aber, Schwarz! Lina, Max und Lexel noch einmal sehen, dann geschehe in Gottes Namen Gottes Wille — aber dort sterben — das wäre hart. —"

Die Arbeiten mehrten und erschwerten sich für Weber sehr wesentlich durch die Erkrankung seines Freundes Roth im Anfange Februar. Erschien ihm dieser doch immer als Trost und Helfer in all' den kleinen Sorgen des Hauses!

So kam der Tag der Abreise immer näher heran; Weber kaufte vom Kammerjunker von Könneritz einen sehr bequemen Reisewagen, vollendete am 11. noch den Entwurf zum Finale des dritten Akts des „Oberon" und nahm am 5., nach der Vorstellung des „Freischütz", Abschied von seiner Capelle, der ihn tief ergriff. War es ihm doch, als seien die braven Künstler, die ihn gerührt umstanden und in deren Augen man, beim Blick auf die tiefgebeugte Gestalt des theuern Meisters, manche Thräne sah, Theile, Organe, Nerven und Sehnen des Kunstkörpers, den er belebte.

Mit herzlicher Wärme entließ ihn der Prinz Johann und, bis bis zum Schmerzlichen für Weber kühl, der König — der Minister Einsiedel war ungemein heiter, als sich Weber ihm empfahl, schüttelte ihm cordial und freundlichst die Hand zum Abschiede —.

Der kranke Mann unterließ keine von Form und Höflichkeit gebotene Abschieds-Visite.

Ein heller Lichtstrahl wenigstens fiel in diese düstere Zeit in Weber's Hause. Der berühmte Flötist Fürstenau, der Weber persönlich werth und angenehm war und der den Meister liebte und verehrte, entschloß sich, nachdem er lange geschwankt, eine Kunstfahrt nach London und Paris mit der Reise Weber's zu vereinen, der ihm mit Freuden den Raum in seinem behaglichen Wagen anbot. Welche Beruhigung für Carolinen, den theuern Kranken fortwährend unter Freundes Obhut zu wissen.

Abreise nach London.

Nach einer schwer verbrachten, halb durchweinten Nacht, rollte am 7. Februar, Morgens 7 Uhr, der bepackte Reisewagen, in dem Fürstenau schon saß, vor Weber's Thür. — Wer schildert den herzergreifenden Abschied des Mannes, der kaum hoffte, Weib und Kind wiederzusehen, von der Gattin, die ihn wie einen Sterbenden entläßt. — Noch eine Thräne auf die Stirne der schlummernden Kinder, noch ein Kuß — der Meister stieg, die geschwollenen Füße in dicke Sammetstiefeln, den Körper in Pelze gehüllt, in den Wagen — die Thür ward zugeschlagen — Caroline rief in ihrem Zimmer in die Knie sinkend aus: „Ich habe seinen Sarg zuschlagen hören!“ — und fort rollte er in den dunkeln Wintermorgen hinaus, der das Schluchzen verbarg, das seine kranke Brust erschütterte. —

Bis Oschatz fuhr Weber mit seinen eignen Pferden, wer aber kann darüber lächeln, wenn der sonst so feste Mann an Caroline schreibt: „In Oschatz wie ich Abschied vom alten Johann und den Pferden nahm und nun nichts von Dresden mehr um mich hatte, wurde mir wieder recht weich um's Herz und ich mußte geschwind in den Wagen kriechen — damit die Leute es nicht sähen.“

Rührend ist in der nun folgenden Correspondenz zwischen den Gatten (die noch 53 Briefe umfaßt) sein Bestreben, Carolinen seinen Zustand, ohne Verletzung der Wahrheit, so günstig wie möglich erscheinen zu lassen und „liebevolle Polizei“ zu üben, daß sie sich ihrem Empfinden nicht zu sehr hingebe; ihre Mühen, ihre Sehnsucht, ihren Schmerz so weit zu verbergen, daß sein Weh dadurch nicht vermehrt werde.

Die Reise, die rasch und beharrlich gemacht wurde, wirkte belebend auf Weber ein; die Hoffnung gewann die Oberhand, wenn die Krankheit auf Augenblicke ihren Druck etwas löste oder Sonnenschein durch die Wagenfenster drang. Dann baute er Luftschlösser für fernere Reisen „mit Kind und Kegel“, theilte den Wagen schon ein, wo Lina, Max, Lex, Ali und Schnuff ihr Plätzchen finden, in welche Tasche sie Bonbons und Spielzeug stecken sollten — —. Ermüdet faßte ihn hingegen das heißeste Heimweh und solche Ruhesehnsucht, daß er, in Frankfurt einfahrend, selbst wünschte, seine alten Freunde Hoffmann

und Weber möchten nicht dort sein, um Ruhe zu haben. „Der Musje Husten hat Mucken", schreibt er. „Jedenfalls hilft er aber zum Frühaufstehen und das fördert. Jeder Schritt weiter bringt mich Euch wieder näher! — Ich habe sächsische Philisternatur eingesogen und bin ganz zum Reisen verdorben."

Lebhaft regte ihn der Eintritt in Frankreich, die Erscheinung der andern Lebensformen an. Das erste Kamin in St. Menehould muthete ihm angenehm zu, die französische Küche behagte ihm, mit Lust stieß er mit Fürstenau in Epernay auf die Lieben Daheim im schäumenden Landesgewächs an und gelangte, verhältnißmäßig wohlgestimmt, am 25. Febr. nach Paris, so daß er selbst zu scherzen im Stande ist: „Wohlbehalten angekommen, bis auf — einen Hosenknopf und eine Fensterscheibe. Ersterer erwartet meine eigene Kunstfertigkeit."

Paris.

Obgleich er in Paris ganz incognito zu verkehren und nur einige Bekanntschaften theils anknüpfen, theils erneuern wollte, trieb ihn doch am Morgen nach seiner Ankunft die fieberische Unruhe schon zeitig zur Thätigkeit. Den Tag über sehen wir seinen rastlosen Wagen vor den Wohnungen, die zum Theil „fast neiderregende stattliche Hôtels sind," seiner berühmten Collegen Paër, Catel, Auber, Meissonnier, Cherubini und Rossini halten. Mit außerordentlicher Höflichkeit erwiederte Rossini, der ihn in seiner Wohnung mit fast huldigender Zuvorkommenheit empfangen und ihn z. B. entblößten Haupts bis an den Fuß der Treppe geleitet hatte, noch denselben Abend seinen Besuch. Weber schätzte diese Hochachtungs-Bezeugung, wohl mit Recht, nur als Manifestationen von Rossini's feinem Takt und guter Lebensart, während ihn der Besuch des so hoch von ihm verehrten, greisen Cherubini, der ihn zwei Mal in seinem Hôtel aufsuchte, mit wahrhaft rührender Freude erfüllte. Alle Meister umgaben ihn mit den Kundgebungen des lebhaftesten Interesses und der Verehrung, die schon den Charakter öffentlicher Ovationen in den Foyers der Theater anzunehmen begann, nachdem er auch Desaugiers, Berton, den Violinisten Kreutzer, damals Mitdirektor des königlichen Orchesters, Cremont, Kalkbrenner aufgesucht und bei einem Diner bei Schlesinger, wo die Pasta freundlich

Weber bei Rossini.

ihm zu Ehren ſang, mit Pixis, Panſeron, Onslow und einer Anzahl Tages-Schriftſteller verkehrt hatte, die ſich angelegen ſein ließen, ſein Incognito gründlich zu zerſtören. Hiervor erſchreckend, beſchleunigte Weber ſeine Abreiſe. Paris war für ihn, den Kranken, intereſſelos, da ihm Beſuche und Geſchäfte die wenigen ihm dort gegönnten Stunden und die Kräfte nahmen, und die Verhandlungen über Compoſitionen von Opern für dortige Bühnen, welche ihm reichen Gewinn für drei beſtellte Werke verſprachen, bei ſeiner namenloſen Sehnſucht nach Ruhe, die ihm dieſe als höchſtes Gut erſcheinen ließ, ſehr an Bedeutung verloren hatten. Selbſt die in Ausſicht geſtellte Aufführung der „Euryanthe“ in der Academie royale de Musique vermochte ihn nicht zu begeiſtern. Nur zwei Dinge in der großen Weltſtadt gewannen ihm ein heitres Lächeln ab: Adrian Boieldieu's neue Oper, die „Dame blanche“ und die vortrefflichen — Auſtern. Die entzückende Oper hörte er mit dem unbeſchreiblichſten Behagen. „Das iſt Reiz, das iſt Humor!“ ſchrieb er an Theodor Hell. „Seit dem Figaro iſt keine komiſche Oper geſchrieben worden wie dieſe. Hätte ich nur mein Textbuch nicht verloren. Verſchaffen Sie es ſich gleich durch Schleſinger, überſetzen Sie's und Muſje Marſchner mag ſie gleich in Scene ſetzen. Das iſt Gewinn für das Opern-Repertoir.“

Es war an einem kalten, unfreundlichen Märzmorgen (2.), als Weber mit Fürſtenau Paris verließ und über Amiens und Montreuil nach Calais fuhr. Hier packte ihn in Folge der Pariſer Anſtrengungen ein ſehr heftiger Krampfanfall, der ihn zu erſticken drohte, ſeine Umgebung in größte Angſt verſetzte und ſeine Ueberfahrt über den Canal am Morgen des 4. faſt vereitelt hätte. Mit der ihm eigenen Gewalt des Geiſtes über den Leib bezwang er aber, als die Abfahrtſtunde des Dampfboots „Fury“ herannahte, die Reſte des Anfalls und auf offener See, die lebhaft bewegt war, ſtimmte ihn die Meeresluft, die Großartigkeit der Erſcheinung der Waſſerwelt und die prachtvolle Scenerie der engliſchen Küſte höher, ſo daß er, nachdem ein kleiner Anfall von Seekrankheit verwunden war, munter und ſelbſt heiter in Dover landete. Als Mann der Omina und erſten Eindrücke bewegte es ihn höchſt angenehm, daß das erſte, was er in England

Ankunft in Dover. Aufmerkſamkeit der Behörden.

empfing, eine Kundgebung hoher und allgemeiner Verehrung war. Die Passagiere standen gedrängt auf dem Schiffe, der Erledigung der Douane- und Paß-Angelegenheiten harrend. Da theilte ein höherer Polizei-Beamter die Menge, rief laut Weber's Namen, und als dieser sich zu erkennen gab, führte er ihn achtungsvoll an's Land und ließ sein Gepäck nachholen, indem er sagte: Er habe Weisung, Mr. Charles Maria von Weber bei seiner Ankunft sofort, unbehelligt von Zoll und Polizei, in England einzuführen.

Sir George Smart, ein in jeder Beziehung liebenswürdiger Mann, hatte bei seinen Begegnungen mit Weber in Ems und Dresden, die lebhafteste Zuneigung für ihn gefaßt und ihn dringend aufgefordert, eine Heimath bei ihm zu suchen, wenn er nach London käme. Mit Freuden hatte Weber dieß Anerbieten angenommen. Die Liebe des Trefflichen sollte ihm die letzten Augenblicke erleichtern!

Seine Reise nach London, sein „Home“ bei S. George Smart lassen wir ihn selbst schildern:

„Den 6. März.

„ꝛc. Nachdem ich in Dover trefflich geschlafen und viel bezahlt hatte, fuhren wir gestern den 5. um 8 Uhr in der Express Coach ab. Ein herrlicher Wagen mit vier Engländern bespannt, deren sich kein Fürst zu schämen hätte. Im Wagen vier Personen, hinter dem Wagen vier Personen, auf dem Wagen vier Personen, mit Blitzesschnelligkeit durch das über alle Beschreibung herrliche Land. Die Wiesen mit dem schönsten Grün bedeckt, die Gärten mit blühenden Blumen, alle Gebäude von einer Eleganz und Nettigkeit, die unglaublich gegen den Schmutz in Frankreich absticht. ꝛc.“

„Den 6. März.

„ꝛc. In Smarts Hause bin ich nun vortrefflich versorgt. An alle möglichen Bequemlichkeiten ist gedacht, und ich kann dir da manches Spaßhafte erzählen. Bad, alles ist im Hause. Um 6 Uhr aßen wir zu Mittag bei Smart, Fürstenau packte seine Sachen aus, und um 10 Uhr lag ich im Bett und schlief excellent bis heute Morgen um 7 Uhr. Fürstenau wohnt ganz in meiner Nähe bei einem Deutschen, sehr

gut auch, und giebt die Woche ein Pfund Sterling. Ich fand ſchon eine Anzahl Karten vor, von Viſiten, die mir vor meiner Ankunft gemacht waren. Von dem erſten Inſtrumentenmacher ein treffliches Pianoforte nebſt artigem Billet, ihn ſo glücklich zu machen, es während meiner Anweſenheit zu gebrauchen. Die Oratorien-Direktion iſt mir äußerſt bequem gemacht; ich führe nämlich wahrſcheinlich alle vier Abende zwölf Stücke aus dem Freiſchütz hintereinander auf; das iſt in einer Stunde abgethan. Fürſtenau bläſt ſchon Freitag in dem Oratorium. Alles verſpricht den glänzendſten und einträglichſten Erfolg. Der ganze Tag bis 5 Uhr iſt mein, dann geht es zu Tiſch, in's Theater oder Geſellſchaft. Kemble iſt in Bath, kommt aber übermorgen zurück; heute ſpeiſen wir bei ſeiner Frau. Dann gehe ich in Conventgarden, wo ich die Sänger alle höre, und dann in's Concert. Morgen früh fange ich an zu arbeiten. Heute Morgen habe ich mich erſt eingerichtet, geſtriegelt und geputzt, und ſoeben kam dein lieber Brief, welcher mich ſo unendlich erfreute. Das Alleinſein in England hat gar nichts Aengſtliches für mich. Die ganze engliſche Weiſe iſt meiner Natur ſehr verwandt, und mein bischen Engliſch, in dem ich reißende Fortſchritte mache, iſt mir von dem unglaublichſten Nutzen. Auch haben die Engländer ihre große Freude darüber, ſo wie mich in Frankreich die Franzoſen mit Complimenten wegen meines Franzöſiſchen überhäuften.

„Wegen der Oper ängſtige dich nicht; ich habe wirklich Zeit und Ruhe hier, denn man ehrt eben meine Zeit. Auch iſt der Oberon nicht Oſter-Montag, ſondern einige Zeit ſpäter, welches ich dir ſchon noch genauer ſchreiben werde, wenn ich es erſt ſelber weiß. Die Leute ſind zu gut mit ihrer ängſtlichen Theilnahme; wenn ich es nicht gut auf Reiſen habe, ſo hat es Niemand in der Welt gut. Keinem Könige wird alles ſo aus Liebe entgegen gebracht, wie mir. Man hätſchelt mich auf alle Art, ja, ich kann faſt buchſtäblich ſagen, daß man mich auf den Händen trägt. Ich ſchone mich ſehr und du kannſt ganz ruhig ſein. Mit meinem Huſten iſt es ganz eigen. ꝛc."

„Den 9. März.

„Damit du ſiehſt, wie ungeſtört ich ſein kann, will ich dir mein

Quartier beſchreiben. Parterre wohnt Smart, und da wird auch gegeſſen. Im erſten Stock iſt das Empfangszimmer, und im zweiten meine Schlaf- und Arbeitsſtube, wo Niemand hinkömmt. Jedermann wird gemeldet, und ohne Umſtände abgewieſen, wenn man will, was niemand hier übel nimmt. Ein Bedienter mit ſeiner Frau machen die Bedienung aus, zwei Leute, die Smart ſeit ſechszehn Jahren hat; alſo trefflich abgerichtet und treu. Du ſiehſt, man kann nicht beſſer verſorgt ſein. ꝛc.“

„Den 29. März.

„Ich muß dir wiederholen, wie vortrefflich ich in dieſem Hauſe (Smart's) aufgehoben bin, dieſe Sorgfalt und Pünktlichkeit, ganz Leute wie ich ſie brauche. Auf die Minute einmal geſagt — für ewig, und dabei ſo anſtändig, kurz excellent und ich kann dem Himmel nicht genug dankbar dafür ſein. ꝛc.“

Muſikzuſtand in London.

Ehe wir Weber's Schritten auf dem Schauplatz ſeiner Thätigkeit weiter folgen, ſei es vergönnt, einen Blick auf denſelben zu werfen.

Wie alle bedeutenden Erſcheinungen des engliſchen Culturlebens, hat ſich auch das muſikaliſche Denken und Empfinden dieſes kraftvollen Volkes, faſt ohne jedwede Leitung der Geſchmacksrichtung aus den Kreiſen der Fürſtenumgebung, entwickelt, zu der auch wohl der Einfluß keiner Fürſtenreihe weniger geeignet war, als der der erſten George. Deſto wirkſamer war dagegen von jeher die Bevormundung deſſelben durch gewiſſe geſellſchaftliche Sphären, denen das britiſche Volk ſelbſt und freiwillig den Scepter im Reiche alles deſſen gegeben hatte, was es unter Feinſinn, Geſchmack, edler Lebensform und hoher Bildung begriff. Von ſeiner Gentry, ſeiner Nobility erhielt das engliſche Volk, wenn es in Sachen dieſer Richtung Hand und Wort zum Preiſen oder Verdammen zu erheben galt, weit gebieteriſcher und vertrauensvoller befolgte Signale, als je von der Loge Ludwigs XV. im Theatre français ausgingen.

Wie alle Autodidaxis führte dieſe Selbſtbeſtimmung zu bedenklichen Entwickelungskriſen, die unter der Leitung von feinſinnigen und taktvollen, kunſtfreundlichen Fürſten vielleicht vermieden, oder wenig-

ſtens weſentlich abgekürzt worden wären. Der energiſche, poſitive Geiſt des eigentlichen Volks, der „strong saxon spirit“, die gewaltige Baſis der wundervollen Entwickelung der männlichſten Künſte, Architektur und Poeſie, war kein Boden für die naturwüchſige Cultur der weichſten und ſinnlichſten der Künſte, der Muſik.

Von der Pflege der exotiſchen Blumen italieniſcher und deutſcher Kunſt in den Treibhäuſern der faſhionablen Geſellſchaft erhielt daher die ganze Muſik den Charakter einer von der Mode weit mehr, als ihre Schweſtern, beeinflußten Kunſt. Dieſer Geſellſchaft ſtand daher in Angelegenheiten der Muſik der letzte Spruch in einer Weiſe zu, welche die freie Selbſtbeſtimmung des Einzelnen eben ſo unmöglich macht, wie die Wahl des Kleiderſchnittes oder der Hutform im modiſchen Leben.

Die Folge hiervon war die Entwickelung eines Autoritätsglaubens, eines Cultus des feſtgeſtellten Namens und Ruhmes, der England bei dem großen auf der Inſel aufgehäuften Reichthume, zu einem Eldorado aller mehr oder weniger ſolid begründeten Berühmtheit gemacht hat, wo der Künſtler, ohne Hoffnung und Wunſch, verſtanden zu werden, doch gierig das gute Geld der Inſulaner einſtrich. Dieß Gebahren der Künſtler konnte, bei der Anſchauungsweiſe des engliſchen Volks im Allgemeinen, nicht verfehlen, die Kunſt als eine Handelswaare, den Künſtler als einen producirenden Fabrikanten erſcheinen zu laſſen, dem man ſein Fabrikat abkaufen kann, ohne ihm dann ferner noch große Kundgebungen von Ehrerbietung ſchuldig zu ſein. Wie indeß jede außerordentlich tüchtige Leiſtung, gleichviel ob ſie idealſter oder praktiſchſter Natur ſei, dem Engländer einen gewiſſen Enthuſiasmus des Kopfes abringt, der ſich dann in derben, graden und lauten Formen zur Anſchauung bringt, ſo hat auch großer muſikaliſcher Ruhm nie verfehlt, das engliſche Volk zu den geräuſchvollſten Kundgebungen der Sympathie zu veranlaſſen, die indeß morgen vielleicht mit gleicher Lebhaftigkeit einem Boxer oder Jockey geſpendet wird. Es giebt vielleicht nur eine Richtung, wo die muſikaliſche Erſcheinung mit dem tiefinnerſten Leben des engliſchen Volkes coincidirt, und das iſt die der religiöſen Schilderung.

Der gewaltige Einfluß ist daher erklärlich; den Händel's großer Genius in allen Kreisen des englischen Lebens gewann, in welchen selbst die Mitthätigkeit der Königsfamilie und der Höfe Carl's I. und Jacob's bei den Masken (Singspielen) von Ben Johnson und Lawes keine Moderichtung auf dramatische Musik und nationale Entwickelung derselben hervorzubringen vermocht hatte. Einfluß Händel's.

Es waren daher Händel's Thaten voll dramatischen Lebens im Bereiche der geistlichen Musik, welche mehr als die vielbewunderten musikalischen Rechenexempel der Doctoren der Musik zu Oxford, Ried, Purcell, Arne ꝛc., oder die wilden Melodien Lawes' zu Shakespeare's Dramen, den Blick des englischen Volkes für dramatisches Leben in der Musik schärften und auch das musikalische Drama in der Meinung desselben hoben.

Der auf den englischen Geschmack durch die Mode ausgeübte Druck zwang gleichsam die National-Eitelkeit im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, der damals allein blühenden, italienischen Oper einen Tempel in England zu bauen, um dadurch zu bekunden, daß auch in dieser Beziehung das englische Volk den andern hoch civilisirten Nationen ebenbürtig sei. Charakteristisch genug für die Entwickelung dieses Zweigs des Kunstlebens, unterzog sich nicht der Hof der Abtragung dieser Schuld, sondern die Unternehmung basirte sich auf den herrschenden Modegeschmack allein. Eine Anzahl vornehmer und vermögender Männer veranlaßte 1720 die Begründung und Erhaltung einer stehenden italienischen Oper zu London, für die ein besonderes Theater erbaut wurde, dem der Hof gestattete, es Kings Theatre zu nennen. Von diesem aus ging eine, dem Kunstgeschmack der höhern Kreise emanirende Richtung für dramatische italienische Musik, welche nicht weniger absolut, als die Herrschaft der Castratenoper an den deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts, auch die Unternehmer der andern Theater, „Conventgarden" und „Drury-Lane", die bis dahin nur das recitirende Drama cultivirt hatten, durch ihr pekuniäres Interesse zwang, Opernvorstellungen in ihr Repertoir aufzunehmen und die endlich auch eine königliche „Englische Oper" in dem kleinen Theater in Fleet Stret entstehen ließ. Italienische Oper.

Die italieniſche wie die engliſche Oper, welche in keiner Weiſe vom Hofe ſubventionirt wurden, ſchlugen einen fortwährenden Verzweiflungskampf um ihre Exiſtenz, einerſeits mit den Anſprüchen des Publikums, das nicht allein glänzende Vorſtellungen, eine der Würde der Nation, der Bedeutung der Weltſtadt, der Höhe der Eintrittspreiſe entſprechende und den Vergleich mit den Hofbühnen anderer Länder aushaltende decorative und orcheſtrale Ausſtattung der Darſtellungen, ſondern auch, conſequent im Sinne ſeiner Entwickelung, die Vorführung berühmter Namen categoriſch beanſpruchte; und andrerſeits — mit den ungemeſſenen Anforderungen dieſer Berühmtheiten!

Außerordentlich erſchwert wurden die Beſtrebungen den Unternehmern dadurch, daß ihr geſammtes Perſonal ſich eigentlich mit jedem Jahre auf's Neue zuſammenſetzen mußte, weil es theils unmöglich geweſen wäre, die fremden Celebritäten für längere Zeiträume zu gewinnen, theils die Fortbeſoldung des Perſonals, außer der ſogenanten Saiſon, die bekanntlich in London, mit der Parlamentsſitzung zuſammenhängend, ſehr kurz iſt, ſich unerſchwinglich gezeigt hätte. Direktion, Capellmeiſter, Sänger ſchaarten ſich daher zu Beginn jeder Saiſon bunt aus allen Weltgegenden zuſammen, ſo daß an ein künſtleriſch gerundetes, zuſammengeſpieltes Wirken nicht zu denken war.

In dieſen Kampf ſahen ſich bald nicht allein die andern Theater, von denen man ähnliche Celebritäts-Schauſtellungen zu verlangen begann, ſondern auch faſt alle Muſikinſtitute Londons, die nicht eine ſtreng kirchliche oder nationale Richtung hatten, unter mehr oder minder mißlichen Umſtänden verwickelt.

Es waren dieſe nicht dramatiſchen Muſik-Anſtalten Englands aber von ſehr verſchiedener Art und in großer Anzahl vorhanden, von denen einige einen höchſt bedeutenden Platz im ſocialen Leben Londons einnahmen.

Royal music band.

Es iſt bedeutungsvoll genug, daß zu den letztern durchaus nicht diejenige gehörte, welche unmittelbar im Dienſte des Königs ſtand. Sie beſtand, unter J. B. Cramer's Leitung, lediglich aus einem Corps geſchickter Künſtler auf Blasinſtrumenten, das ſchon deshalb, weil die

Mitglieder militärisch uniformirt waren, nicht recht zur künstlerischen Geltung kommen konnte.

Die übrigen Musikinstitute Londons zerfielen in drei große Hauptcategorien, die indeß, je älter sie wurden, im Charakter immer mehr ineinander verschmolzen.

Zwei dieser Hauptcategorien wurzelten, vollkommen berechtigt, in der geistigen Existenz der englischen Nation, es waren die der streng geistlichen Musik und die des nationalen Kunstgesangs und seiner eng begrenzten, aber höchst charaktervollen Wesenheit, die eine Emanation der Vereinigung von gelehrten Formen mit pikanten, oft unkünstlerischen, aber das englische Volk durch überraschende Effekte reizenden Gestaltungen des Sinns und der Melodie der Gesänge war.

Die geistliche Musik wurde, in höchst würdevoller Weise, durch die imposanten Concerte in der Westminster-Abtei und die unter Protektion des Königs stehenden zwölf jährlichen Concerte der „Society for sacred and ancient music“ vertreten. Letztere führte nur Werke auf, die mindestens funfzig Jahre alt sein mußten und dadurch sich als klassisch bewährt hatten. In beiden wirkten, obgleich das Hauptpersonal aus sehr gut geschulten Dilettanten bestand, die ausgezeichnetsten Musiker stets unentgeldlich mit, beide beherrschten die Werke von Händel, Graun, Bach und, so viel es die kirchliche Richtung zuließ, die alten Italiener.

Westminster-Abtei-Concerte. Society for sacred and ancient music.

An diese Musikinstitute schloß sich zunächst die „Royal Society of musicians“, die, im Jahre 1800 begründet, geistliche Musik, mit halbweltlicher gemischt, zur Aufführung brachte.

Royal Society of musicians.

Die Categorie der rein nationalen Musikinstitute war durch die sogenannten Vocal-Concerte vertreten, die unter Direktion der englischen Componisten Harrison, Knyvett und Bartleman gegeben, unbegünstigt von den bevorzugten Classen der Gesellschaft, in ihrer Eigenthümlichkeit sich des wohl aus dem Herzen kommenden Zuspruchs des eigentlichen Volks erfreuten. Hier hörte man das, was eigentlich im guten Sinne englischer Musikstyl genannt wurde, die aus dem Cathedralgesange hervorgegangenen sogenannten Catches und Glees, denen, jedoch selten, irische und schottische National-Gesänge beigefügt

Vocal-Concerte.

wurden. Die erſteren, wunderliche Gemiſche von Wortwitz, gelehrter Muſikarbeit und den polyphonen Schönheiten mehrſtimmigen Geſangs, konnte das engliſche Volk nicht müde werden zu hören.

Die dritte Categorie der Londoner Muſik-Anſtalten verdankte ihre Exiſtenz theils dem Drange nach freierer Bewegung im ganzen Bereiche der Muſik, als ſie die obengenannten ältern Inſtitute geſtatteten, theils der Nothwendigkeit, dem Virtuoſenthume, ohne die in London faſt unüberwindlichen Schwierigkeiten der Organiſation eines Soloconcerts, die Möglichkeit der Erſcheinung vor dem Publikum zu gewähren. So entſtanden die ſogenannten „Benefiz-Concerte“ unter Cramer's und Ries' Leitung, die „Profeſſional-Concerts“, an deren Spitze Wilh. Cramer ſtand, und die Salomon'ſchen Concerte, welche den letzteren, ſo zu ſagen, Concurrenz zu machen ſtrebten.

Benefiz-Concerte.

Profeſſional-Concerte.

Salomon'ſche Concerte.

Bei weitem die lauteſte Stimme im Muſikleben Londons ſprachen aber zwei Inſtitute, die vermöge ihres Organismus und ihrer Natur dazu befähigt waren, den Künſtlern aller Fächer die weiteſten Rennbahnen nach Ruhm und Geld zu öffnen, dem Publikum die reichſten und bunteſten muſikaliſchen Gaſtmähler vorzuſetzen. Es waren dieß die ſogenannten „Oratorien“ und die Concerte der „Philharmoniſchen Geſellſchaft.“

Aſhley, der Ordner letzterer Concerte, hatte ſchon gegen das Ende vorigen Jahrhunderts auch die „Oratorien“ geſtiftet und mit ihnen die nicht dramatiſche Muſik in die Theaterräume von Convent-Garden verpflanzt. Der große Erfolg, deſſen die Unternehmung ſich erfreute, hatte Sir George Smart, den älteſten und berühmteſten dreier muſikgelehrter Brüder, einen einflußreichen und hochherzigen Mann, der, als Vorſtand der Royal music band, in den Ritterſtand erhoben worden war, veranlaßt, ein ähnliches Inſtitut im Drury-Lane-Theater zu begründen, das gleich guten Succeß hatte.

Oratorien.

Sir George Smart.

Zunächſt kamen hier nur die Seitenſtücke zu den in der Weſtminſter-Abtei aufgeführten Muſikwerke zu Gehör; mit dem Steigen des Geſchmacks an weltlicher Muſik milderte ſich nach und nach der Ernſt der Auswahl, das Publikum wollte die Inſtrumentalwerke, deren Ruhm die Welt erfüllte, wollte Beethoven's, Haydn's, Mozart's

Symphonien, die Ouverturen Cherubini's, Mehul's, Paër's, Spontini's und Rossini's hören, bis zuletzt das Programm dieser sogenannten „Oratorien" die bunteste Mischung geistlicher und allerweltlichster Musik brachte, und das Institut um seine Existenz durch Herbeiziehung von „Berühmtheiten", wie alle andern einigermaßen weltlicher Natur, ringen mußte.

Wenn das rege und lebendige Gefühl des Engländers für das Exclusive, Aristokratische, streng auf einer gewissen Höhe Gehaltene einer Uebertragung in die Welt der Kunst überhaupt fähig ist, so konnte dieß nicht in prägnanteren, ausdrucksvolleren Formen geschehen, als durch jene, welche das große Institut der „Philharmonischen Concerts" während seiner höchsten Blüthe verlebendigte. Alles unterlag hier strenger Wahl und Prüfung, ehe es für courfähig an diesem Throne der Kunst gelten konnte. Die Abonnenten, die Musiker, die Musikstücke mußten vom reinsten Wasser sein. Philharmonische Concerte.

Das Institut entstand durch eine Vereinigung angesehener Musiker vom Fach (im Jahre 1810), welche beschlossen, jährlich eine Anzahl guter, vollstimmiger Orchesterwerke zur Vorführung zu bringen. Später ließ man Solo-Vorträge und endlich auch Vocal-Mitwirkung zu.

Die aus den höchsten Lebenskreisen gewählten Patrone und Patroninnen der Gesellschaft waren zufällig eben so warme Verehrer guter Musik, als Vollblut-Aristokraten, und so erhielten ihre Produktionen bald den künstlerisch und gesellschaftlich durchaus vornehmen Charakter, den sie bis zum Verfalle der Gesellschaft beibehielten.

Das ganze gebildete London bewarb sich um einen Stuhl in der „Argyll Raoms", wo die Gesellschaft hauste, eifrig wie um einen Sitz im Parlamente.

Die Direktoren wurden meist unter den ersten Violinisten gewählt. Um dieß in der Ordnung zu finden, ist ein Wort über die englische Form der Musikleitung nothwendig.

Das englische Orchester wurde und wird zum Theil bis heute noch nicht, wie das deutsche, durch einen den Takt angebenden Dirigenten geleitet, sondern folgte, in ähnlicher Weise wie das ältere italienische, lediglich dem Vorspielen des ersten Violinisten, der deshalb Englische Orchesterleitung.

„Leader" heißt. Am Pianoforte, in der Mitte des Orcheſters, ſitzt ein Muſiker, „Conduktor", der aus der Partitur accompagnirt, ſich aber eigentlich nicht um die Direktion bekümmert, außer daß er, bei vorkommenden Schwankungen, den Takt dann und wann einmal angiebt. Da nun aber der erſte Geiger nur eine Violinſtimme vor ſich hat, ſo kann er weder den Eintritt der andern Inſtrumente markiren, noch darauf ſehen, daß alles in Ordnung geht und ſo iſt es natürlich, daß, ſelbſt bei dem Zuſammenwirken der ausgezeichnetſten Kräfte, oft der Gang der Aufführung ein ganz ungehöriger wird, Schwankungen aller Art eintreten, ganz abgeſehen davon, daß von Feinheit der Vorführung keine Rede ſein kann. Spohr hatte ſich als „Leader", Weber als „Conduktor" erlaubt, ſein Inſtrument im Stich zu laſſen und mit Bogen und Hand, nach guter deutſcher Art, zu dirigiren. Vortreffliche Aufführungen waren die Folge geweſen. Nichtsdeſtoweniger behielt man die alte Form der Leitung bei.

Die eminenteſten in London heimiſchen und fremden Künſtler aspirirten auf die Ehre, Mitglieder der Philharmoniſchen Concert-Geſellſchaft zu ſein, und man ſah hier oft Ripienſtellen mit Virtuoſen beſetzt, die ſonſt überall jede andre Mitwirkung, als an erſter Stelle, entrüſtet zurückgewieſen haben würden.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß es für einen Componiſten für eine große Ehre galt, von der Philharmoniſchen Geſellſchaft zur Selbſtvorführung ſeiner Werke eingeladen zu werden.

Das Programm ihrer Concerte war unbeſchränkt und alle Gattungen der Muſik wechſelten darauf. Die Dauer der Concerte berechnete ſich nach den geſunden Nerven des Publikums, das, wohlgeſättigt nach trefflichem Diner „Argyll Rooms" füllte. Zwei Symphonien, zwei Ouverturen, ein Concert, zwei bis drei Solo-Geſangvorträge, ein Enſembleſtück nebſt ein bis zwei Stücken für Kammermuſik, bildeten mit zehn bis zwölf Nummern das Programm. Die Concerte dauerten meiſt von 8 bis 12 Uhr Nachts.

Dieſer kleine Plan aus der Vogelſchau von dem Muſikleben Londons im erſten Viertel dieſes Jahrhunderts würde aller Vollſtändigkeit entbehren, wenn wir nicht, wenigſtens mit wenig Strichen,

auch das Gebiet der literariſchen Muſikpflege und des nichtöffentlichen Muſikſtreibens ſkizziren wollten.

Der Natur der ganzen Londoner Muſikwelt und den Lebensformen des britiſchen Volks nach, mußten muſikaliſche Zeitſchriften einen höchſt bedeutſamen Einfluß auf die geſammte Strömung der Ideen in der muſikaliſchen Welt üben, beſonders da dieſelben ſämmtlich noch den Reiz der Neuheit beſaßen. Im Jahre 1818 war nämlich die erſte muſikaliſche Zeitſchrift in England begründet worden und die doktrinäre Richtung des engliſchen Volks in einer Kunſt, für die es kein Talent beſaß und in der es ſeine Anſicht theils vom Urtheil der Gelehrten, theils nur von der Mode leiten laſſen mußte, leiſtete dem Aufblühen derſelben großen Vorſchub. Im Jahre 1826 beſaß London drei Journale, die Muſik und Bühne ausſchließlich behandelten und zum großen Theile gut geleitet waren. Muſikaliſche Zeitſchriften.

Das älteſte von ihnen war „The Quarterly Musical Magazine and Review“, 1818 gegründet, von Bacon redigirt, trefflich geſchrieben, reich an Inhalt, etwas altväteriſcher Richtung, aber beinahe nur mit engliſchen Muſikzuſtänden befaßt.

Ihm folgte das „Harmonicon“, eine bunte, reich mit Muſikbeilagen ausgeſtattete Zeitſchrift von großer Verbreitung, welche die Einſeitigkeit der erſteren ergänzen ſollte. Es war bei weitem die angeſehenſte und mächtigſte Muſikzeitſchrift Londons.

Das „Journal of Music and Drama“ brachte Kritiken und Biographien, denen man damals bei großer Eleganz der Darſtellung nicht übergroße Unparteilichkeit nachrühmte.

Dagegen wurde das Erſcheinen der „Encyclopädia of Music“ mit Recht als ein ſehr bedeutſames Ereigniß für die Förderung des Muſikzuſtandes begrüßt. Clementi, Biſhop, Horsley, Wasley bearbeiteten ſie, der berühmte Liedercomponiſt Shield hatte eine Art Oberaufſicht über das Werk übernommen und Hewitt beſchäftigte ſich mit dem phyſikaliſch-mathematiſchen Theile des Werkes. Die Publikation erhielt durch dieſe Namen etwas Orakelhaftes und das Erſcheinen ihrer Hefte wurde wie das Verkünden von Gnaden- und Todesurtheilen, gegen die kein Appell war, angeſehen.

Außer dieſen, ſpeciell der Muſik gewidmeten Veröffentlichungen, brachten auch die meiſten politiſchen und literariſchen Journale, beſonders „Literary gazette“, „Literary Chronicle“, „Morning Chronicle“, „New Times“ ꝛc., mehr oder weniger ausführliche Nachrichten aus dem Gebiete der Künſte, wo denn auch die Muſik nicht fehlte, ſo daß bei der Neigung der Engländer für Parteitreiben und das gedruckte Wort der Tagespreſſe, ebenſo der guten Kritik und der Reklame, wie den principiellen und mit der Hitze politiſcher Debatte geführten Streitigkeiten ein weiter Tummelplatz geboten war, auf dem Doktrin und Partei mit einer Erbitterung ihre Kämpfe ſchlugen, die deutlich erkennen ließ, daß es ſich hier im Hintergrunde oft mehr um ſehr poſitive Güter, als um die Intereſſen der ſchönen Kunſt handelte.

Muſik im Privatleben.

Unterſchied ſich ſomit das öffentliche Muſikleben Londons in faſt allen Theilen ſehr weſentlich von dem deutſchen, ſo war dieß in noch weit höherem Maße bei dem privaten der Fall. Von einer Pflege der Muſik in den Familien faſt aller Lebensſphären, wie in Berlin, Wien, München, Dresden ꝛc., wo Fürſtinnen im geſelligen Kreiſe ſangen und regierende Herren ſtolz darauf waren, mit großen Künſtlern Arm in Arm zu ſchreiten, konnte damals in London keine Rede ſein, wo Muſik nicht zu den allgemeinen Bildungs-, ſondern nur zu den Luxus- und Modeartikeln gerechnet wurde. Das harmloſe Muſiciren von Dilettanten, um des eignen Behagens willen, wurde faſt nirgends gehört. In den Häuſern des unteren und mittleren Bürgerſtandes erklang kaum ein Ton, und der Reichthum und die Vornehmheit kaufte ſich Muſik, indem ſie die ausgezeichnetſten Künſtler in ihre Zirkel luden und deren gut honorirte Leiſtungen ihren Gäſten ganz ebenſo vorſetzten, wie ein koſtbares Gericht. Der geladene Künſtler kaufte ſich durch ſein Talent aber nicht in den eigentlichen Kreis der Geſellſchaft ein, das Adelsdiplom ſeines Genius von Gottes Gnaden galt hier nicht genug, um ihn würdig zu machen, daſſelbe Parquet mit dem jüngſt nobilitirten Baronet zu beſchreiten. Sein Schaffen war eine Waare wie jede andere, die man von ihm für Geld erwarb, für die man ſeinem Wiſſen, Können und ſeiner Begeiſterung aber weder Ehrfurcht noch Dank ſchuldig war. Er hatte zu leiſten, wurde bezahlt und hatte

zu gehen, ohne zu den Gästen des Hauses gerechnet worden zu sein. Die insolente Valetaille leistete ihnen in andrer Form als den „Gästen“ Dienste und wäre bei der Zumuthung erröthet, ihnen im Salon Erfrischungen zu präsentiren. Die Wirthe begrüßten sie herablassend und wiesen ihnen ihre Plätze an, die in manchen Appartements durch eine Schnur von denen der Gäste getrennt waren. Es genügte ihnen sagen zu können: „der berühmte NN. hat bei uns gespielt, wir bezahlen ihm 30 Liv. Sterl. für den Abend“. Die Gäste aber ignorirten sie und ihre Leistungen plaudernd und lachend, und wenn einmal eine große Berühmtheit Aufmerksamkeit erregte, so erquickten die insolenten Aeußerungen derselben nicht. Und trotz alles lauten und gern gespendeten Beifalls verließen daher die Künstler die Häuser meist verletzt und empört, nur zu leicht indeß durch das Klingen der leicht verdienten Guineen in ihrer Tasche getröstet. Blos sehr wenige besaßen, zum Unglück, starke Nerven und Derbheit genug, um wie Spohr oder Rossini, unbekümmert um allgemeines Aufsehen, allgemeine Entrüstung und Spott, diese Unsitte und diese, Mangel an tiefer Bildung bekundende Formen, mit rücksichtsloser Faust zu durchbrechen.

Die Wechselwirkung des Mangels an Stolz der Künstler, die sich, um des bequemen Erwerbs willen, diesen Formen fügten, einerseits, und der zum Theil eben darauf basirten Geringschätzung ihres Werths von der andern Seite, erhielt diesen fast barbarischen Zustand des Verhältnisses zwischen Genius, Geld und Gesellschaft sehr lange Zeit. Er war durchaus charakteristisch für die Stellung, welche die Kunst in der Weltanschauung des Engländers einnahm und bezeichnete eine Lücke in dem Kulturleben dieses großen und kraftvollen Volks.

Weber's Popularität in London.

Bevor Weber im Februar 1826 nach London kam, schwamm sein Name oben auf den Kämmen der Wogen der Mode, die von einer starken Reaktion zu Gunsten des deutschen Musikers gegen die unausstehlichen, unartigen Anmaßungen sehr gehoben worden waren, welche sich Rossini vor zwei Jahren, der bewunderndsten Aufnahme gegenüber, zu Schulden gebracht hatte.

Schon ehe der „Freischütz“ selbst in London gegeben worden war, hatten Melodien aus demselben den Weg nach England gefunden,

die das Ohr des Volks mit dem vollen Zauber der Neuheit füllten und ſchon Ende 1823 Popularität erlangten.

Der „Freiſchütz" in London, 22. Juli 1824.

Am 22. Juli 1824 war der „Freiſchütz" auf dem Theater royal „English Opera house" (Fleet street) unter ungemein geſpannten Erwartungen, mit Text von Logan, erſchienen und hatte einen Succeß gehabt, wie er in England bei einem Werke, dem ſo viel Ruf vorausging, vielleicht erwartet werden konnte, aber in ſeinen Folgen doch alle Erwartung hinter ſich ließ, obwohl er faſt allenthalben verſtümmelt oder verunglimpft, mit ſchwachem Orcheſter und ſchwankend in der Vorführung, gegeben wurde. Der berühmte Tenoriſt Braham, der ſpäter den Hüon ſo wacker verlebendigte, hatte bei der erſten Vorſtellung z. B. die Geſchmackloſigkeit, als Rudolf (Max) das alte deutſche Lied „Gute Nacht" und eine engliſche Polacca einzulegen. Miß Stephens*), die bei der zweiten Vorſtellung die Agnes (Agathe) ſang, ſcheute ſich ſogar nicht, das bekannte „War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwei!" im zweiten Akte ſtatt des wegbleibenden Duetts vorzutragen. Auch das Duett zwiſchen Agathe und Max wurde nach einer andern Compoſition geſungen. Trotzdem verbreitete ſich die Oper reißend ſchnell ſelbſt auf alle Theater dritten und vierten Ranges, jedes derſelben that davon und dazu, was ihm beliebte und was für recht kräftiges Gewürz gehalten wurde. Die Tollheit der Umgeſtaltung erreichte ihren Gipfel in der von Biſhop, einem von den Engländern ſehr werth gehaltenen, ja ſpäter Weber ſogar zum Rival gegebenen Componiſten, für das Drury-Lane-Theater veranſtalteten Bearbeitung, die von der urſprünglichen Fabel, die Namen ſelbſt eingeſchloſſen, faſt Nichts übrig ließ, aber am 10. Nov. 1824 doch mit großem Beifall angehört wurde.

Am 14. Oct. ſchon war dieſer Bühne das Covent-Garden-Theater mit einer dritten Geſtaltung vorausgegangen, in der ſogar neue Figuren, unter anderm eine Nixe aus dem ſchottiſchen Hochlande und ein Gaſtwirth ꝛc., erſchienen. In Lyceum ſprach man den „Jungfernkranz" und das Duett der beiden Mädchen u. ſ. w.

*) Später trat Miß Paton an ihre, Pearman an Braham's Stelle. D. Verf.

Trotz alledem behielten die Melodien ihre zauberische, volkdurchdringende Kraft, die nur auf der Bühne gesehene Teufelei zog die Massen in's Theater und eine wahre Freischützmanie, derber, fanatischer und pietätloser, als der deutsche Volks-Enthusiasmus für die Oper, überströmte England. Fast alle Musik, welche erschien, bezog sich auf den „Freischütz". Variationen auf Themas aus demselben für alle Instrumente, von Harfe und Posaune an bis zur Maultrommel, tauchten auf. Vom Oratorien-Concert bis zum Leierkasten füllten sich die Repertoire mit Stücken aus der Oper, der unmusikalischste Bürger des unmusikalischsten Volks pfiff Töne den Melodien des „Freischütz" ähnlich, und als lautes Zeugniß für die unsterbliche Popularität desselben erschien endlich eine Travestie aus der Feder des pseudonymen Humoristen Septimius Globus, mit genialen Zeichnungen von Cruikshank, weit geistvoller und charakteristischer und für die englische Auffassung des Werks lehrreicher als alle Bearbeitungen des „Freischütz" für Londoner Bühnen. Begreiflich waren demgemäß die Versuche der Theaterunternehmer, andre Werke Weber's zu verwerthen, und das Drury-Lane-Theater brachte, nicht ohne Erfolg, am 4. April 1825 den „Abu Hassan", das Lyceum später die „Preciosa". Die Wogen dieser Frenesie gingen am höchsten zur Zeit, als Kemble den „Oberon" bei Weber bestellte, die Reaktion dagegen begann schon sich anzudeuten, als Weber in England erschien und bei dem raschen Wechsel der Modeerscheinungen in der Weltstadt, war es für Kenner von deren Volksleben unschwer, den Zeitpunkt als nahe bevorstehend zu bezeichnen, wo der angeschwollene Sturzbach des Fanatismus für Weber's Werke und ihn selbst in das Bett des gewöhnlichen kühlen Interesses zurückkehren werde.

Unzweifelhaft ist, daß Weber, wenn er nur sechs Monate früher nach London gekommen wäre, die Stadt als reicher Mann verlassen haben würde, während er jetzt mit tiefem Schmerze den Schluß der ihm gehörenden Periode mit erleben und sehen mußte, daß jener Strom des Enthusiasmus für ihn nicht mehr rasch genug floß, um so viel Gold für ihn mit sich führen zu können, als er hoffte.

Nichtsdestoweniger ist es natürlich, daß sein und seiner neuen

Oper Erſcheinen in London von ungemeinem und allgemeinem Aufſehen begleitet und die Kundgebungen von enthuſiaſtiſcher Huldigung für ihn ſehr reich, ja vielleicht reicher, als ſie je einem Künſtler vor ihm zu Theil geworden waren, ſein mußten.

Weber's Engagements in London

Weber's Engagements in London waren, wie aus dem oben Erzählten hervorgeht, dreierlei Art. Zunächſt hatte er ſich verpflichtet, den „Oberon“ für das Covent-Garden-Theater zu ſchreiben, wofür er 500 Liv. Sterl. erhalten ſollte. Ferner war er darauf eingegangen, den „Oberon“ zwölf Mal ſelbſt zu leiten, wofür ihm 225 Liv. Sterl. zugeſichert worden waren. Endlich hatte er die Direktion von vier Oratorien-Concerten für die Geſammtſumme von 100 Liv. Sterl. übernommen. Ein Gewinn von 825 Liv. Sterl. ſtanden ihm daher in ſicherer Ausſicht, als er die Reiſe nach London unternahm; von einem ihm zugeſicherten Benefize, einem Concerte und Leiſtungen, die ſich an Ort und Stelle finden ſollten, hoffte er eine noch weit reichere Ausbeute, ſo daß er eines Reingewinns von mindeſtens 10—12,000 Thlr. ſicher zu ſein glaubte. Die Hoffnung, dieß für die Seinen zu erringen trieb ihn, den letzten Hauch daran zu ſetzen.

Weber's Auftreten in London.

Beherrſcht von der täglich zunehmenden Mattigkeit ſeines Körpers, namenloſer Heimathſehnſucht, ſeine Kräfte weit überſteigender Arbeit und der Schlichtheit und Einfachheit ſeines groß und ſtolz angelegten Naturells, fühlte ſich Weber körperlich und geiſtig abſolut unfähig in denjenigen Formen vor dem engliſchen Volke zu erſcheinen, welche dazu geeignet geweſen wären, dem Enthuſiasmus für ſeinen Namen auch den Reſpekt vor ſeinen Mitteln, ſeiner Stellung und ſeinem Selbſtbewußtſein beizufügen, den der Engländer da nicht gern entbehrt, wo er das Maß ſeiner Ehrfurcht vor einer Individualität durch das Maß ſeines Zahlens bekunden ſoll. Er verſtand es nicht, wie Roſſini, mit gepuderten Lakaien auf donnernder Caroſſe vor den Paläſten der Großen vorzufahren und zu maßloſen Preiſen Concertbillete mit ſo inſolentem Aplomb, ſo fürſtlichem Anſtande zu verkaufen, daß ſich die Herrſchaften der ihnen erzeigten Ehre, von ſo ſtolzem Maëſtro geprellt zu werden, kaum werth hielten. Der beſcheidene Meiſter,

klein, unscheinbar, hinfällig von Gestalt, ging zu Fuß, fuhr im schlichten Cab, vermochte dem Volke nicht zu imponiren, die Großen nicht zu brüskiren. Wenn der kranke, einfache Mann seine Visiten fuhr, forderte kein galant vom Bock springender, an die Thür donnernder Lakai, kein Ordenskreuz, keine gewaltige, hochgetragene Gestalt a priori zum tiefen Griffe in den Beutel auf.

So kam es, daß sein Erscheinen seiner Einnahme eher Abbruch that, als Vorschub leistete.

Die Aristokratie fand, daß er denn doch ein etwas zu wenig glänzendes Joujou für die Salons sei und hielt sich ihm, der es verschmähte, mit Bücklingen um ihre Guineen zu werben, fern. Und auch das Volk, an das Gebrause der Reklame gewöhnt, wurde bald des Anblicks des stillen Meisters müde, der in Nichts als in himmlischen Tönen zu ihm sprach.

Selten hielten Equipagen vor dem ernsten, dunkeln Hause der stillen Great-Portland-Street, und keine beflissenen Jünger, Bewunderer, Anbeter, Reklamenschmiede und wie der laute Hofstaat berühmter Künstler sonst seine Chargen nennt, drängten sich vor der kleinen grünen Thür, durch die er müde aus- und einschritt.

Wenn er sich aber täglich mehr von der Masse schied, die ihn verließ, so reichte er um so wärmer die immer schwächer werdende Hand dem Freundeskreise, der sich um seinen Armstuhl sammelte und ihm in der Fremde einen Hauch von Heimath fühlen ließ. Da war der wackere und edelmüthige Sir George Smart, dessen liebevolle Sorgfalt wir Weber eben selbst schildern ließen, der treffliche Regisseur des Covent-Garden-Theaters Fawcett; der gefeierte, von Weber als Mensch wie als Künstler gleich hoch gestellte Tenorsänger Braham, sein „Hüon"; der redliche und geistvolle Kemble, Unternehmer des Covent-Garden-Theaters und einer der ersten Schauspieler Englands; der liebenswürdige, damals schon berühmte Pianist Moscheles und Weber's treuer Geleiter und Freund, Fürstenau. Diesen gesellte sich später der junge Dr. Kind, Neffe des Dichters, dessen Behandlung sich Weber mit Vorliebe anvertraute und über den er an Caroline am 12. Mai schreibt:

„Fürſtenau iſt mein täglicher Morgenbeſuch und mein Dr. Kind ein Mann, mit dem ich ſehr gern plaudre, weil er in allem zu Hauſe iſt, auch Dresden und alles was drum und dran hängt kennt und eben ſo gut die Londoner und ihre Natur ſtudirt hat. Es wäre freilich kein übler Ruhm für den jungen Mann, wenn er mich herſtellen könnte — aber lieber Gott, ich glaube an Nichts mehr, als an Ruhe und die Natur ſelbſt. ꝛc."

Weber's erſtes öffentliches Erſcheinen in London.

Kaum angekommen, drängte es Weber, ſofort das Theater, in dem er wirken ſollte, die Anordnung des Orcheſters, den Raum der Scene ꝛc. kennen zu lernen. Er fuhr Abends mit Smart dahin. Beauftragte der Theater-Unternehmer hatten das Gerücht im Publikum verbreitet, daß Weber dieſen Abend in Kemble's Loge erſcheinen werde. „Rob Roy", ein Schauſpiel nach Walter Scott's Roman, wurde gegeben, das Haus war gedrängt voll. Größte Stille herrſchte und Alles ſtarrte mit geſpannter Aufmerkſamkeit nach der Loge des Direktors hinauf. Weber, der heute einen Beweis ſeiner unvergleichlichen Popularität erhalten ſollte, trat, nichts ahnend und ſich völlig unbemerkt glaubend, ganz vorn an die Baluſtrade und beugte ſich vor, um Haus und Scene zu ſehen. Da rief eine Stimme: „Das iſt Weber, Weber iſt da!" — und es brach ein ſolcher Sturm von Zuruf, Applaus, Hüte- und Tücherſchwenken aus, daß Weber, der es nicht für möglich hielt, daß ihm dieß gelte, ſich erſtaunt nach der Urſache des Lärmens umſah, bis er ſeinen engliſch ausgeſprochenen Namen in den tauſendfachen Zurufen erkannte und, von der Huldigung des fernen, großen, freien Volks tief ergriffen, aus der Loge dankte. Nun ſchrie das Publikum nach der Freiſchütz-Ouverture, die ſofort geſpielt werden mußte und worauf der Lärm und Jubel wieder losbrach, ſo daß Weber es vorzog, ſich bald zu entfernen.

Er ſchreibt am 7. an Caroline nach einer Schilderung des Empfangs:

„ꝛc. Ich muß auch geſtehen, daß es mich wirklich überraſcht und ergriffen hat, obwohl ich was gewöhnt bin und ertragen kann. In ſolchen Augenblicken wüßte ich nun nicht, was ich darum gäbe,

wenn ich dich an meiner Seite haben könnte, denn eigentlich haſt du mich noch gar nicht im fremden Ehrenkleide geſehen. Nun, mein geliebtes Leben, kann ich dir auch freudig verſichern, daß du wegen Sänger und Orcheſter ganz ruhig ſein kannſt. Miß Paton iſt eine Sängerin vom allererſten Range, die die Rezia göttlich ſingen wird. Braham desgleichen, aber in ganz anderer Art. Dann ſind noch andere ſehr gute Tenoriſten da, und ich begreife nicht, was die Leute Uebles dem engliſchen Geſange nachſagen. Die Sänger haben vollkommen gute italieniſche Schule, ſchöne Stimmen und Ausdruck. Das Orcheſter iſt nicht ausgezeichnet, aber doch recht brav. Die Chöre recht gut. Kurz, ich glaube jetzt ſchon über den Erfolg des Oberons ſicher ſein zu können.

„Nachdem ich zwei Akte des Robroy gehört hatte, ging ich in's Concert Hanover Square, wo alle erſten italieniſchen Sänger ſangen, unter andern Beluti. Die Paton, die ſpäter nach der Oper kam, und auch hier noch eine große Arie ſang, ſchlug ſie Alle auf's Haupt. Da hörte ich auch Kieſewetter und viele Andere. Sind das die kalten Engländer, die mich ſo aufnehmen? es iſt unglaublich mit welcher Herzlichkeit! — ꝛc.“

Und doch ſollte dieß nur das Vorſpiel zu den jubelvollen Huldigungen ſein, die ihm beim Eintritte in das Orcheſter der „Oratorien“ begrüßten, wo ihn alle vollzählig verſammelten Muſiker und Sänger mit Tuſch, Geſchrei und Hurrah empfingen, alle ihn umdrängten und alle nach der Ehre eines Händedrucks geizten, vor allem aber des gewaltigen und organiſirten Willkommensſturmes, der ihm zu Ehren losbrach, als er am 8. März zum erſten Male officiell vor dem Publikum am Dirigentenpult des Covent-Garden-Theaters erſchien, um in einem „Oratorien-Concert“ zwölf Stücke ſeines ſo ſchändlich gemißhandelten „Freiſchütz“ in ihrer wahren Geſtalt aufzuführen. Das Publikum war wie bei einer Feſtvorſtellung im Schmuck. Auch hier herrſchte Todtenſtille, bis S. G. Smart's kräftige Geſtalt den kleinen, bleichen, ſchwarzgekleideten Mann auf die Scene führte. (Bei den Oratorien-Concerten ſtand das Orcheſter auf der Scene.) Da

erhob sich das ganze Haus wie ein Mann, wie aus einem Munde schallte der Name des bescheidenen deutschen Künstlers aus tausend britischen Kehlen, die so selten dem Fremden zujauchzen, die Männer schwenkten die Hüte, man stieg auf die Bänke, die Frauen wehten mit den Tüchern, und so brauste und tobte es eine volle Viertelstunde, während deren Weber mit niedergeschlagenen Augen, noch bleicher als sonst, sich an einem Pulte festhaltend und sich von Zeit zu Zeit verbeugend, in Mitten der tobenden Masse stand, denn sein ganzes Orchester hatte sich, nach englischer Sitte auf die Instrumente klopfend, dem Lärm der Ovation angeschlossen.

Dann erst konnte er die Hand erheben, um das Zeichen zum Anfang zu geben. Er hatte eine Papierrolle ergriffen und dirigirte nach deutscher Weise. Ouverture und fast alle Nummern des „Freischütz" mußten wiederholt werden. Braham sang den Max, Miß Paton die Agathe mit Begeisterung. Bei dem Beifallsturme reichte Weber den Sängern die Hände, um anzudeuten, daß ihnen der Hauptruhm gebühre. Das Concert dauerte bis $^1/_2$2 Uhr Nachts.

Moscheles sah Weber nach dem Concert im Foyer. Er saß mit mattem Blick, doch glücklich lächelnd, in Mitten einer Masse von Kunstenthusiasten. Er drückte Moscheles die Hand mit den Worten: „Wüßte sie es doch daheim!"

Den Brief an Caroline über diese außerordentlichen Erfolge schließt er mit den Worten:

„An Lüttichau alles Achtungsvolle, nach meiner Oper schreibe ich ihm gewiß, sage ihm, daß mich die ganze Welt ehrt — nur mein König nicht."

Man hatte ihn in diesem Concerte husten gehört und den Tag darauf wußte sich Smart's Dienerschaft nicht vor all' den Sendungen von Gelees, Confituren und hustenlindernden Mitteln zu helfen, die ihm die halbe Stadt zuschickte.

Das damals noch nicht gehörig gereinigte Gas, mit dem die Londoner Theater beleuchtet waren, belästigte seine Brust ungemein, dagegen sagte ihm die englische, kräftige, anregende Lebensweise ungemein zu und er schildert sein Essen und Trinken mehrfach mit behag-

licher Breite in seinen Briefen an Caroline. So schreibt er unterm 12. März:

„ꝛc. Aha, da kommen die Austern! — Ach lieber Gott, könnte ich dich doch herzaubern. — — Das hat gut geschmeckt. Von solchen Austern haben wir doch keinen Begriff auf dem festen Lande. Dann einige Schnitten Schöpsbraten und ein Schluck Porter — delikat. Die englische Küche behagt mir sehr wohl in ihrer kräftigen Einfalt. Die Trefflichkeit des Fleisches und Geflügels ist unbeschreiblich. Ich habe ohne Uebertreibung Kapaunen von der Größe unsrer mittelmäßigen Gänse gesehen. Dann das Fleisch von einer Zartheit — saftig — nu! Gewöhnlich werden 3 bis 4 Gerichte verdeckt zugleich aufgesetzt. Das ist außer Suppe, ein großer Rinds- oder Schöpsbraten, ein Fisch, ein Kapaun, und einige Gemüse. Dann kommen verschiedene Arten Puddings, Schinken, Pastetchen u. dergl., dann ein ungeheurer Käse, Früchte aller Arten, besonders herrliche portugiesische Orangen, von einer Süßigkeit, wie wir sie nie bekommen. Das dauert alles nicht sehr lange ꝛc. Ist alles verzehrt, so wird abgeräumt und nur Weinflaschen und Früchte bleiben stehen. Ich versichere dich, daß alles dieß recht angenehm und auf Geselligkeit berechnet ist und daß einem die französischen Sitten sehr egoistisch gegen die englischen vorkommen. Du siehst, das Frühstück hat mich ganz in Enthusiasmus versetzt. — — ꝛc."

Proben zu „Oberon".

Die Proben zu „Oberon" begannen am 9. März und Weber hörte die ersten Töne aus dieser Oper. Er lernte nun sein Material an Sängern und Sängerinnen und Orchester kennen, und seine Zuversicht zum Erfolge des Werkes wuchs mit jedem Schritte, den die Arbeit that. Er schreibt an seine Gattin am 10. März:

„ꝛc. Gestern habe ich denn die ersten Töne von meinem Oberon gehört. Ich war nämlich in der Chorprobe von den ersten zwei Akten und war wirklich überrascht, wie gut das geht, schon ganz auswendig fast. Nach einigen kleinen Bemerkungen über den Vortrag machten sie es mir ganz zu Dank. ꝛc."

Und am 12.:

„ꝛc. Um 12 Uhr Probe mit den Soloſängern bei mir gehabt zu meiner völligen Zufriedenheit. Meine erſte Sängerin aber, Miß Paton, iſt krank und das wird wohl die Aufführung etwas verzögern, worüber ich gar nicht böſe bin. Der junge Burſche, der den Puck ſingen ſollte, hat die Stimme verloren, ich habe aber dafür ein nettes Mädchen, kleiner als die Miller, ſehr gewandt und ſingt allerliebſt. Auf Decoration und Maſchinerie wird ſehr viel verwandt, was ich davon geſehen habe iſt ſehr ſinnreich und die Coſtüme vom Dichter ſelbſt mit großer Phantaſie angegeben. Die Elfen werden faſt ausſehen wie Bienen, Schmetterlinge und Blumen. ꝛc.“

Am ſelben Tage bricht er, von Heimathſehnſucht überwältigt, aus:

„ꝛc. Da habe ich den ganzen Morgen Noten fabrizirt und muß zu meiner Erholung ein Biſſel mit dem Weibe plaudern, obwohl ich ihr eigentlich nichts zu erzählen weiß, als das alte Lied von der Sehnſucht nach Hauſe, zu der Mutter, und zur Ruhe ꝛc.; paſſe gar nicht mehr in die Welt. Mein Gott! wenn ich bedenke, wie überſchwänglich glücklich und in Wonne ſchwimmend Tauſende an meiner Stelle wären, ſo bin ich doppelt betrübt, daß es mir verſagt iſt, alle das Herrliche auch zu genießen. Wo iſt der frohe, kräftige Lebensmuth hin, den ich ſonſt hatte? Freilich kann ich nichts dafür, es iſt rein körperlich, und ſo lange ich nicht mich wieder eines recht freien Geſundheits-Gefühls erfreuen kann, ſo lange giebt es auch keine wahre Freude für mich. Dieſes ewig ängſtliche Beobachten meiner Selbſt, Vermeiden ꝛc. iſt gar zu ſtörend; und dabei das Wunderliche, daß ich eigentlich wieder alles beſitze, was zur Geſundheit gehört, ich ſchlafe gut, eſſe und trinke mit wirklichem Appetit. Alles iſt in Ordnung. Aber, da iſt dieſe abſcheuliche Kurzathmigkeit, dieſes krampfhafte, angegriffene Weſen bei der geringſten Veranlaſſung durch den ganzen Körper, und dabei wieder das höchſt Sonderbare, daß große Fatiguen und Eindrücke eben auch nicht viel anders oder heftiger einwirken, als wenn ich z. B. ſchnell eine Treppe hinaufgehe. Kurzum! in der Welt ſoll nichts vollkommen ſein, und bei viel Licht iſt viel Schatten; deßhalb geduldig an den alten Spruch gehalten — Wie Gott will! — ꝛc.“

Im Laufe der Proben ſtellte ſich auch, nach mehrfachen Experimenten, die Beſetzung des „Oberon“ in folgender Weiſe feſt:

Beſetzung des „Oberon“.

Hüon ſang Braham, ein vortrefflicher und gewandter Tenoriſt mit etwas abgeſungener, wohlgeſchulter Stimme, in Bezug auf das Spiel aber „die treue Ueberſetzung Adolar-Haitzinger's in das Engliſche.“ Einen großen Treffer hatte Weber gethan, indem er Miß Paton den Vorzug vor den andern Sängerinnen für Darſtellung der Rezia gab. Dieſe junge und ſchöne, ſeit kurzem mit Lord Lennox vermählte Sängerin, war in ihrer Individualität ganz für dieſe Rolle geſchaffen und überdieß mit warmer Liebe für Weber's Muſik erfüllt, ſo daß man nie eine beſſere Leiſtung als Rezia oder Agathe von ihr gehört hat.

Mad. Beſtris erhielt die Fatime, die ſie allerliebſt ſpielte und ſang, obwohl Weber über ihr Beſtreben lächelte, recht deutſch empfindungsvoll darzuſtellen.

Die ſchwächſten Leiſtungen lieferten die Darſteller des Scherasmin, dem Weber die Rolle nicht vorenthalten konnte, weil es eben der Regiſſeur des Theaters und ſein lieber Freund Fawcett war, der ſie zu ſingen wünſchte, und des Oberon, Bland, der einzige Sänger, der die erforderliche Höhe hierzu beſaß.

Bei den Proben ergab es ſich auch, daß die erſte große Arie Hüons für Braham zu hoch lag, dieſelbe mußte alſo wegbleiben. Da aber der erſte Tenor eine große Arie nicht miſſen konnte, ſo entſchloß ſich Weber zur Nachcompoſition einer ſolchen, die an jener Stelle eingelegt wurde. Planché lieferte dazu den Text in einer unglaublich kühlen, charakterloſen und außer aller Beziehung zur Handlung ſtehenden Schilderung eines Cavalerie-Angriffes der Chriſtenritterſchaft. Die Compoſition (Arie D dur), an die Weber mit Widerwillen ging, wurde am 5. April entworfen und am 6. vollendet. Sie iſt, obwohl mit allem Glanz Weber'ſcher muſikaliſcher Diktion ausgeſtattet, unſtreitig das ſchwächſte Stück der Oper. Weber ſchreibt darüber am 29. März:

Arie Hüon's, D dur, für Braham componirt.

„ꝛc. Eine Hiſtorie muß ich dir doch erzählen, die mir nun noch mehr Arbeit giebt, als ſonſt der Fall geweſen wäre. Durch die Scenen

im Freischütz sind die Leute ganz toll geworden und die Sänger faseln von Nichts als Recitativen, Andante's, Allegro's ꝛc. Dieß ist denn auch Braham in den Kopf gefahren und er bettelt um eine große Scene statt seiner ersten Arie, die allerdings auch nicht für ihn geschrieben und etwas hoch ist. Erst war mir der Gedanke ganz fatal, und ich wollte nichts davon hören. Endlich versprach ich, wenn die Oper fertig sei und mir so viel Zeit übrig bliebe, wolle ich's thun. Nun habe ich also diese große Scene, ein Schlachtengemälde und was weiß ich alles, vor mir liegen, und gehe mit dem größten Widerwillen daran. Was ist aber zu thun? Braham kennt sein Publikum, ist der Abgott desselben. Ich muß dem Erfolg überhaupt zu Liebe ein Stück Arbeit mehr nicht scheuen, — also — frisch hinein gebissen in den sauren Apfel. Und die erste Arie hab' ich so lieb. Für Deutschland lasse ich alles wie es ist. Denn ich hasse die Arie im Voraus, die ich — hoffentlich heute noch — machen werde. So! nun habe ich dir auch meine Leiden geklagt, wahrlich, das einzige, was ich hier habe, und was am Ende auch nicht so arg ist, da die Aufführung sich so verschiebt. ꝛc."

Die Arie entzückte Braham, weil sie ihm gestattete, Alles was schön an seinen Mitteln war, in vollstem Maße zu entwickeln. „Sie ist auch nach Ihrem Maß und Ihrem Leisten gemacht!" sagte Weber.

Miß Paton klagte ihr Leidwesen, daß sie ihm im Finale des ersten Aktes das: „Eil', edler Held, befreie dir die Braut", nicht zu Dank singen könne, immer schüttelte er wieder den Kopf in seiner bedeutungsvollen Weise dabei. „Sie können es gleich", sagte er, „lesen Sie nur einmal den Text recht ordentlich, ohne an die Noten zu denken." „Sie haben Recht," rief Miß Paton aus, nachdem sie es gethan, „ich hatte nie recht darüber nachgedacht, was die Worte sagten, die ich sang." Und nun ging es trefflich.

In einer der ersten Proben mit Orchester und den Chören lehnte Weber, den Tag gerade sehr unwohl und erschöpft, an der Balustrade, welche Orchester und Bühne trennte, kaum fähig zu sprechen. Miß Gowneel, welche das Meermädchen sang, war ängstlich, saß ungünstig hinter der Coulisse, man hörte sie nicht gut und die Begleitung wollte

nicht klappen. Verdrießlich rief Fawcett, der Regisseur, aus: Lassen wir das weg! Das wird nicht gehen! Man hört Nichts! Lassen wir es aus! — „Auslassen? Das auslassen?!!“ rief Weber plötzlich ganz vernehmlich aus dem Orchester herauf. „Warum soll das nicht gehen? Lassen Sie sehen!“ Und, schwach und elend wie er war, voltigirte er doch mit einem Satze über die Balustrade, setzte sich an's Dirigentenpult, ließ Miß Gowneel mehrmals den Platz wechseln, das Orchester discret begleiten und stand erst auf, als man einem vollkommenen Vortrage des Meermädchenliedes erfreut gelauscht hatte.

Ausstattung des „Oberon“.

Die Oper wurde mit ungemeinem Glanze ausgestattet. Die Costüme wurden, zur großen Freude Weber's, auf's Treueste, und zwar die fränkischen nach Eginhardt's Beschreibungen und den illuminirten Initialen der Manuscripte des Mönchs von St. Gallen, die arabischen nach Benjamin von Tudela und den besten Werken Ralphs', Lane's, Burkhardt's, von Planché gezeichnet und geschnitten, der, wie erzählt, ein großes Talent hierfür besaß. Eine Beschreibung derselben ward den Textbüchern vorgedruckt.

Die Decorationen erhielten eine echt englische Ausstattung an Maschinerien. Die Effekte der Feen- und Elfenwelt waren in zauberischer Weise zur Erscheinung gebracht. Weber äußert sich darüber am 16. März:

„ꝛc. Von 12 bis jetzt habe ich Probe vom Oberon gehabt. Die Paton sang zum 1. Male ihre Parthie, entzückend schön. Der Effekt des 1. Finale ist außerordentlich und eben so das 2. Finale mit den Elfen. Wenn die ganze Geschichte fertig gekocht ist, möchte ich dich wohl herzaubern können. Da sind 8—10 praktikable Felsen wie Häuser, alles auf Rollen, die sich alle öffnen und mit Geistern bevölkert sind und wegverwandeln mit allen diesen Menschen in die offene See! In Dresden werden sie das wohl bleiben lassen. ꝛc.“

Wie lebhaft Weber der Mechanismus der englischen Bühne anregte, werden wir noch öfter zu bemerken Gelegenheit haben.

In Allem ließ Weber vom „Oberon“ sechzehn Proben machen.

Direktion der „Oratorien-Concerte“.

Parallel mit der Thätigkeit an den Proben zu „Oberon“ liefen für Weber, von Anfang bis Mitte März, die Arbeiten an den vier

„Oratorien-Concerten" im Covent-Garden-Theater, zu deren Leitung er sich, wie erwähnt, verpflichtet hatte. Vom ersten dieser Concerte, am 8. März, haben wir schon gesprochen. Sie versammelten das Publikum, das Weber die meisten Sympathien entgegenbrachte und dem von ihm selbst geleiteten Vortrage seiner Werke mit ungeheucheltem Enthusiasmus zujauchzte. Die ungeheuren Zettel dieser Concerte führten in gigantischen Lettern seinen Namen an der Stirn und verkündigten jederzeit, mit kaum weniger auffälliger Schrift, wie oft er schon öffentlich erschienen sei und noch erscheinen werde. Kemble, der seine Verpflichtungen gegen ihn auf's Pünktlichste erfüllte, beutete, nach Landessitte und bestem Vermögen, seinen Ruhm aus, während der Verkauf des Clavierauszugs vom „Oberon" an die Firma Hawes & Welsh, dem Unternehmer das ganze, an Weber zu zahlende Honorar wieder einbrachte. Kemble erhielt dafür 500, hatte aber dagegen dem Dichter Planché für den Text den, im Verhältniß zu der für die Musik gezahlten Summe, hohen Ehrensold von 400 Liv. Sterl. zu entrichten.

Honorar für Clavierauszug und Text des „Oberon".

Der Verleger Hawes wurde Weber's wahrer Freund und war ein eben so liebenswerther als reicher Mann. Als Weber zum ersten Male seine luxuriös eingerichtete Wohnung betrat, sagte er, sich verwundert umschauend: „Wahrlich es ist klüger Musik zu verkaufen, als zu schreiben!"

Hawes verehrte Weber nach einem Concerte, in welchem seine Tochter, eine anmuthige Altistin, gesungen und Weber der jungen Dame zu Liebe die Freischützouverture dirigirt hatte, einen kostbaren großen Silberbecher.

Die „Oratorien-Concerte" hatten vertragsgemäß immer eine Auswahl von Stücken aus dem „Freischütz" zu enthalten, und es war bemerkenswerth, die Aufmerksamkeit und Freude immer auf's Neue auf den Gesichtern der Zuhörer beim Vortrag dieser Zaubermelodien leuchten zu sehen. Viele Besucher der Concerte versäumten keins derselben und brachen nach jeder Nummer immer wieder in neuen Jubel aus.

Das zweite dieser Concerte, am 10. März, brachte, neben Händel's prächtigem, weltlichen Oratorium „Acis and Galathea" die

Stücke aus dem „Freischütz“, von denen wieder Ouverture, Spottchor, Jungfernkranz und Jägerchor stürmisch da capo verlangt wurden.

Im dritten Concerte trug die im III. Theile gegebene Jubelouverture den Sieg über alle andern Vorträge, unter denen sich, neben den zwölf Freischützenummern, auch Locke's Musik zu Macbeth befand, davon und Weber wurde auf die Bühne stürmisch zurückgerufen, um sie auf's Neue zu dirigiren, während im vierten Concerte, am 17. März, wieder die Freischützouverture die Oberhand behielt, die neben der Jubelouverture, und zwar doppelt, da capo verlangt wurde. Weber, zu ermattet, fand sich außer Stande, es zu leisten. Als er sich nach dem Concerte zum Diner bei dem Parlamentsmitgliede für London, Mr. Ward, begab, fesselte ihn entsetzlicher Krampfhusten mit Blutauswurf lange im Wagen vor dessen Thür. Smart und Mori trugen ihn, der unfähig war die Treppe zu steigen, mehr als sie ihn führten, hinan in die Salons, wo er, aufgeregt und angespannt, bald Elasticität genug gewann, in liebenswürdigster Weise plaudernd, ja scherzend bei Tafel zu sitzen.

Mit dieser Leitung schlossen seine vertragsmäßigen Leistungen bei diesen Concerten, für die er mit 100 Liv. Sterl. honorirt wurde, zwar ab, da aber am 18. März Fawcett sein Benefiz bei den „Oratorien“ hatte, in denen er mit den andern ersten Gesangsgrößen Londons, der Paton, der Vestris, der Cawse, der Stephens, der Farrar, mit Braham, Phillips, Horncastle und Robinson, Weber so treulich zur Seite gestanden hatte, so verstand er sich dazu, hier nochmals mit der Freischützouverture das Publikum zu den größten Ehrenbezeugungen anzuregen.

Antipathie gegen „Freischütz“.

Diese andauernde Beschäftigung mit der populärsten seiner Opern hatte, unterstützt von seiner krankhaften Gereiztheit, einen psychischen Prozeß in Weber's Seele zur Reife gebracht, der ursprünglich aus den, bis zum höchsten Ueberdrusse in Wort, Schrift, Druck und Bild, in Ernst und Humor, von allen Blättern und in allen geselligen Zirkeln Deutschlands abgefaßten Vergleichen zwischen dem „Freischütz“ und seinem schmerzensreichsten, darum liebsten und am höchsten gehaltenen Kinde „Eurhanthe“ gekeimt war. Es brachte ihn in einen Zustand

der verzweifelten Erbitterung, daß, trotz alles, wie er meinte, beſſern Leiſtens und Schaffens, jenes Werk doch ſeinen Namen nicht nur am weiteſten, ſondern auch am höchſten tragen und ſich immer wieder vor allen andern in den Vordergrund drängen ſollte. Wo er erſchien, drehte ſich das Geſpräch um den „Freiſchütz“, von allen Seiten ſprach man ihm Entzücken über den „Freiſchütz“, Bewunderung für den Componiſten des „Freiſchütz“ aus, dort wollte eine junge Dame ihm zu Ehren aus dem „Freiſchütz“ ſingen, dort variirte ein berühmter Künſtler ihm zu Gefallen Motive aus „Freiſchütz“. „Freiſchütz“ überall! Er fühlte ſich am Ende gehetzt von den herrlichen Motiven und geängſtet, wie weiland Biſchof Hatto von den hungrigen Mäuſen! Der Grimm wurde noch durch den Gedanken geſteigert, daß ein Werk von ſolcher Weltpopularität ſo „blutwenig für die Seinen geliefert habe.“

Sein Zuſtand äußerte ſich durch einen Ueberdruß an dem ſiegenden Muſikwerke, der der Erbitterung, ja der entſchiedenſten Antipathie glich. Es genügte zuletzt die Oper zu nennen, um ihn in die übelſte Laune zu verſetzen und ſelbſt zu heftigen Ausfällen zu reizen.

So rief er einſt, als einer der Machthaber bei der Engliſchen Oper ſich gegen ihn rühmte, daß er viel dazu beigetragen habe, den „Freiſchütz“ in England einzuführen, grimmig aus: „Das hätten Sie bleiben laſſen ſollen, Sie hätten mir dadurch viel Aerger erſpart. Sonſt habe ich doch Nichts davon gehabt!“

In einer Geſellſchaft bei einer Miß Coutts, die wir weiter unten erwähnen werden, ſaß er ermattet nach einer langen freien Phantaſie auf dem Sopha, als eine Dame an ihn herantrat und ihn bat, die Ouverture zum „Freiſchütz“ zu ſpielen. Dem Müden, Aufgeregten, lief die Galle über und er ſagte kurz: „Das iſt keine Claviermuſik, Madame!“ Da zeigte ſie ihm das Titelblatt ſeines eignen Clavierauszugs und er erhob ſich nun, ſo ſchnell ihm möglich war, mit den Worten: „Sie haben Recht, daß Sie mich an dieſen Fehler erinnern, zu meiner Strafe werde ich ſpielen.“ Später ſagte er zu Smart: „Die Dame hat mir eine gute Lehre gegeben über die Thorheit, Clavierauszüge von Ouverturen zu machen.“

An Caroline schreibt er: „Das ist mein Feind, der Etwas von meinen Opern im Concert geben will.“ Und später, am 20. April:

„ꝛc. Es ist jetzt stark davon die Rede, den Freischütz ganz ächt in Covent-Garden zu geben. Was mir davor graut, kann ich dir nicht genug sagen. Diese Oper wieder von Anfang an durchkauen zu sollen. Du hast keine Idee wie mich so eine Probe, wo mir Alles zuwider ist, anstrengt, aber — das große Aber ist, daß man die erste Vorstellung zu meinem Benefiz geben will, das ist denn doch auch kein Spaß — also in Gottes Namen drauf los. ꝛc.“

Wenn in den „Oratorien-Concerten“, deren Leitung, beiläufig gesagt, Weber ganz ungemein afficirte, da sie meist von 7—12 Uhr Nachts dauerten, das dort versammelte Publikum Weber den vollen offnen Sinn und redlichen Enthusiasmus in echt englischer Weise entgegenbrachte, so hatte er bei seinem Erscheinen im „Philharmonischen Concerte“ zu empfinden, wie sehr ihm die Aristokratie seine, theils durch seinen Körperzustand, theils durch Mangel an Talent für das Hofiren der Vornehmheit herbeigeführte Vernachlässigung derjenigen Formen verdachte, in der sonst Virtuosen und Künstler dieser stolzen Welt gegenüber zu erscheinen pflegten.

Aufnahme im „Philharmonischen Concert“.

Die „Philharmonischen Concerte“ waren die aristokratische Musikanstalt kat exochen. Der Kultus Rossini's war hier noch die „Fashion“, italienische Künstler beherrschten Repertoire und Orchester, und Weber hatte keine der wachehaltenden Ladies patronesses besucht. Hätte die Gesellschaft nicht ein gewisses Schamgefühl und die Neugier davon abgehalten, so hätte sie den allzubescheiden unbescheidenen deutschen Meister gänzlich fallen lassen. Als er am 13. März zum ersten Male Argyll Rooms betrat, sah er sich eigentlich nur vom Orchester, in dem, unter Francis Cramer's und Mori's Leitung, Loder, Lindley, Dance, Wagstaff, Morolt, Wilcox, Spagnoletti und der erste Contrabassist der Zeit, Dragonetti, saßen, mit Wärme begrüßt, vom vornehmen Auditorium aber fast lautlos als bloßer Gegenstand der Neugier aufgenommen. Ihm zu Ehren wurde eine Haydn'sche und Beethoven'sche Symphonie mit ungewöhnlichem Feuer aufgeführt, so daß der mit Lob fremder Orchester Sparsame doch an Caroline schreibt

(14. März): „wirklich ein ganz vortreffliches Institut. Herrliches Orchester, habe mich sehr delektirt!“

Er wurde von der Gesellschaft zwar dafür gewonnen*), das letzte ihrer Concerte am 3. April zu dirigiren, und führte seine Freischütz- und Euryanthen-Ouverture mit den prachtvollen Mitteln, die ihm hier zu Gebote standen, in so glorreicher Weise vor, daß ihm die Schönheit des Tönestroms fortwährend selbst ein heitres Lächeln entlockte und dem aus den höchsten Schichten der Londoner Gesellschaft zusammengesetzten, kühlen und blasirten Auditorium stürmischen Beifall und Verlangen nach Wiederholung der Ouverturen abrang, aber die herzliche Hingabe fehlte dem Ganzen und die Neugierde der stolzen Gesellschaft nahm so insolente Form an, daß sie hie und da an das Beleidigende streifte. Weber war im hohen Grade geärgert und gereizt, und da ihm die Aufregung und Anstrengung des Dirigirens, verbunden mit kühlem Zuge im Saale, eine empfindliche Erkältung zuzog, so bemerkten die Freunde entsetzt, daß mit diesem Abend eine wesentliche Verschlimmerung seines Zustandes eintrat. Heftiger Blutauswurf, starkes Abweichen entkräftete ihn vollends, fieberisches Zittern, verbunden mit immer quälenderen Respirationsbeschwerden, die jeden Athemzug zu einer Pein und Anstrengung machten, traten ein. Dr. Kind hielt zur Linderung der letzteren das Auflegen großer Blasenpflaster auf die Brust, das Einathmen von Blausäuredämpfen für nöthig. „In Gottes Namen auch das noch!“ ruft der Dulder aus, läßt sich aber doch nicht abhalten, vier Tage darauf, am 7., in seines theuren Freundes Moscheles Concert, seine Euryanthen-Ouverture zu dirigiren und die Corradori-Allan die für die Milder geschriebene Scene deutsch singen zu lassen. Er trug dazu bei, daß ein Auditorium von über tausend Menschen den Saal füllte.

Moscheles' Concert.

Wie schon erwähnt, hatte Weber mit der Nobility und Gentry Londons so wenig Glück, wie mit dem hohen und niedern Adel in Deutschland. Gesundheit und Charakter hinderten ihn, mit dem Mosesstab der Devotion und Kriecherei an die Goldquellen zu klopfen,

Aufnahme bei der Aristokratie.

*) Weber erhielt für diese Direktion das ungewöhnlich niedrige Honorar von 15 Liv. Sterl. D. Verf.

die dieſe ſtolzen Hähne der Größe Englands noch ſo eben reichlich für Roſſini und weit weniger begabte Künſtler hatten fließen laſſen.

Er wurde alſo nicht „Mode“.

Die von dieſer Seite her gehofften reichen Einnahmen blieben dem zu Folge faſt ganz aus. Nur den beiden allervornehmſten Häuſern Englands und vier hochgebildeten Mitgliedern der Ariſtokratie galt der große Meiſter um ſeiner ſelbſt willen genug, um ihn mit Bewunderung und Freude in ihren Kreiſen zu empfangen. Von ſeinem edeln Gönner, dem Prinzen Friedrich von Sachſen, geliebten Andenkens, war Weber an den Bruder der Herzogin Marie Luiſe Victoria von Kent, den herrlichen Herzog Leopold, jetzt Belgiens gefeierter König, und den greiſen Herzog William Henry von Clarence, der mit einer Prinzeſſin Adelheid von Meiningen vermählt war, empfohlen, und beide Fürſten hatten ihn mit hoher Liebenswürdigkeit empfangen. Am 9. April und 14. Mai ſah er ſich in der Herzogin von Kent kleinſten Kreis gezogen, wo er ſich in eine liebenswürdig geiſtvolle Thee-Geſellſchaft in Berlin verſetzt glaubte, ſo ungezwungen, geiſtig lebhaft bewegte ſich der Kreis, in dem ſich die Herzogin von Clarence, die Schweſter des Königs, Auguſte, und Herzog Leopold befanden. Lachend und graziös ſchäkerte mit den hohen Gäſten ein ſchönes ſiebenjähriges Kind, die Tochter der Herzogin, Victoria, die jetzige Beherrſcherin eines der mächtigſten Reiche der Welt. Man ſprach deutſch, Weber's Bruſt hob ſich auf das ſympathiſchſte angeregt, und als die Herzogin von Kent ihn aufforderte, ihr einige Lieder zu accompagniren, ein Heft ſeiner Compoſitionen auflegte und ſie rein und wohllautend ſang, war für einen Augenblick die entſetzliche Kurzathmigkeit ſelbſt vergeſſen, die ihn an jenem Abend bis zur Todesqual peinigte.

Herzog Leopold von Coburg.

Herzog von Clarence.

Herzogin v. Kent.

Prinzeſſin Victoria.

Ein Diner beim Herzog von Clarence am 30. April, auf deſſen Landſitz, führte den Staunenden in den unvergleichlichen, vornehm-traulichen Comfort des Landlebens engliſcher Großen ein und vergegenwärtigte ihm das Ideal ſeiner Träume vom Vollgenuß der Exiſtenz.

Von den wenigen Mitgliedern der höhern Geſellſchaft Londons, die Weber in ihre Zirkel zogen und zum Theil ihn zu Vorträgen in denſelben veranlaßten, und von denen wir nur den berühmten Arzt

Severin, das Parlamentsmitglied Ward, Lord Burgersh, Admiral Sir Malet Ogle, Sir George Wander, Major Boode, Marquis von Hertford und die gleichmäßig durch Reichthum, Kunstsinn und Wellthätigkeit berühmte Miß Coutts nennen, honorirten nur die beiden letzteren dieselben in üblicher Weise mit 30 Liv. Sterl. pro Abend, während die andern nicht allein kein Honorar sandten, sondern zum größten Theile nicht einmal sein Concert besuchten. Der Gesammterwerb Weber's, der von Leistungen in den Salons der Großen herrührt und der bei Rossini über 1000 Liv. Sterl. betragen hatte, belief sich daher auf 90 Liv. Sterl. im Ganzen! —

Dergestalt realisirten sich seine bescheidenen Hoffnungen in dieser Beziehung! —

In der Schilderung der Soiree bei Marquis Hertford am 12. März zeichnet Weber lebendig den Charakter aller derartigen Reunions in London:

„ꝛc. Um halb 11 Uhr fuhr ich zu Lord Hertford. Gott welche große Gesellschaft. Herrlicher Saal, 500—600 Personen da, alles im höchsten Glanze. Fast die ganze italienische Operngesellschaft, auch Veluti, der berühmte Puzzi und 1 Contrabassist, der eben so berühmte Dragonetti. Da wurden Finales gesungen ꝛc., aber kein Mensch hörte zu. Das Geschrei und Geplauder der Menschenmenge war entsetzlich. Wie ich spielte, suchte man einige Ruhe zu stiften und ca. 100 Menschen sammelten sich theilnehmendst um mich. Was sie aber gehört haben weiß Gott, denn ich hörte selbst nicht viel davon. Ich dachte dabei fleißig an meine 30 Guineen und war so ganz geduldig. Um 2 Uhr endlich ging man zum Souper, wo ich mich aber empfahl. ꝛc."

Das Parlamentsmitglied Ward zeigte sich Weber, wie wir später sehen werden, in feiner und großmüthiger Weise, indirekt für den, seiner Gesellschaft bereiteten Genuß erkenntlich.

Nicht genug zu bewundern ist die Gewalt und triumphirende Kraft, mit der der Meister, dem jeder Athemzug zur schweren Arbeit wurde, mitten im Wirbel der Geschäfte mit den Proben zu „Oberon" und mit der Leitung der Concerte und der Geselligkeit, unter Täu-

ſchungen aller Art und dem lähmenden Einfluſſe einer von Tag zu Tag ſteigenden, bis zum körperlichen Schmerz geſchärften Sehnſucht nach Daheim, Seelen- und Körperanſtrengungen, die den Geſundeſten erſchüttert haben würden, ſeinen Genius ſo heimiſch bei ſich machen konnte, daß er ihm in all' dem Geräuſch vernehmlich ſeine ſüßeſten Weiſen zuzuflüſtern im Stande war. An das Finale des dritten Akts wurde vor der Leitung des letzten „Oratorien-Concertes", am 19. März, die letzte Feile gelegt, und am 23. und 24. Hüon's etwas langes und den Gang der Oper nicht förderliches, daher oft weggelaſſenes, aber lebhaftes und glänzendes Rondo (Es dur) im dritten Akt: „Ich juble in Glück und Hoffnung neu", concipirt und inſtrumentirt. Trägt dieß Muſikſtück vielleicht auch Spuren geiſtiger Ermattung, die geringeren Reichthum an Ideen durch Manier zu decken ſucht, ſo zeigt ſich hingegen Weber's Talent in ſeiner ſchönſten Blüthe in Rezia's am 25. und 26. März componirter Cavatine: „Traure, mein Herz" (F moll), und noch leuchtender und ſpecifiſcher in Fatime's Romanze: „Arabien! mein Heimathland!" (G moll). Jene Cavatine iſt ein liebliches Seitenſtück zu Mozart's: „Ach ich fühl's, es iſt verſchwunden", nur noch wehmüthiger und affektloſer, ein meiſterhafter Ausdruck einſamer Klage und heißer Sehnſucht, Spiegelbild der ſeine ganze Seele erfüllenden Empfindungen. Nichts iſt charakteriſtiſcher für ein Mädchenherz, in dem Weh und Luſt, Sehnſucht und Schmerz, Blumen und Perlen ſo nahe beiſammen liegen, als Fatime's Romanze. Für das Bild dieſes anziehenden Geſchöpfes hat Weber die letzten friſchen Farben, die letzten Jubelrufe, die ſeine kranke Seele beſaß, aufgeſpart, in dieſer Romanze das letzte Aufflackern ſeiner Hoffnungen gemalt. Welche Pracht des orientaliſchen Colorits und welche Gluth der Sehnſucht in dem ferneſchauenden Andante, welcher Rhythmus hoffnungsreichen Dahinfliegens mit dem Geliebten, der Heimath und Welt erſetzt, im ſo unbeſchreiblich originellen Allegro! Das Stück gehört mit zu denen, die Weber vor allen zu dem gemacht haben, was er war.

Rondo (Nr. 20): „Ich juble ꝛc.", Es dur.

Cavatine: „Traure, mein Herz", F moll (Nr. 19). Romanze: „Arabien! mein Heimathland!" G moll (Nr. 16).

Der für Braham und auf deſſen Bitte componirten und ſtatt der erſten eingelegten Arie gedachten wir bereits.

Nach deren Vollendung ſchreibt er an Caroline:

„ꝛc. Ich verſprach mir die Erlaubniß, an dich ſchreiben zu dürfen nur dann, wenn ich mit meiner Arie für Braham fertig würde. Da war ich denn recht fleißig, ſie iſt fertig (nun nur noch ein Theil der Ouverture) und eine Oper iſt abermals zur Welt gebracht. Gott gebe, daß ſie was taugt. — Ich mach mir nicht viel daraus, wie mir überhaupt täglich meine Muſik widerwärtiger wird. — — Im Ganzen befinde ich mich hier eben ſo wie zu Hauſe. Dieſelbe Unluſt an der Welt und Allem was ſie mir bietet, dieſelbe Unzufriedenheit mit mir ſelbſt darüber und ein gut Theil Sehnſucht, die ich zu Hauſe nicht habe. ꝛc.“

Vollendung der Ouverture 9. April.

Der kleine Theil der Ouverture wurde am 9. April auch vollendet und Weber glaubte, als er den üblichen Strich zog und ſein „Soli deo gloria“ darunter ſchrieb, mit dem Werke fertig zu ſein.

Er täuſchte ſich.

Braham fand in der ganzen Oper kein Stück, das ſeine ſchöne Tenorſtimme im getragenen Geſange zur Geltung gebracht hätte und lag Weber nach den erſten Proben ſchon an, ein ſolches an geeigneter Stelle einzuſchieben. Dieſe Stelle fand ſich, nach mancher Berathung, im zweiten Akt, nach dem Schiffbruche, wo Hüon die ohnmächtige Rezia an's Ufer trägt, und erhielt die Form eines Gebets (Preghiera Nr. 13 der Oper). Weber ſchrieb ſie, mit genaueſter Berückſichtigung der Schönheiten von Braham's Stimme und Vortrag in dieſer Gattung von Geſang, wie er die große Arie für deſſen heroiſche Deklamation geſchrieben hatte. Es läßt ſich für die beſte Lage einer edlen Tenorſtimme kaum etwas denken, was in melodiöſerer Form die Fähigkeit des Tons, in Inbrunſt zu beten, zur Anſchauung brächte. Das Ganze iſt höchſt einfach, faſt nur in gehaltenen Akkorden von gedämpften Saiteninſtrumenten begleitet gedacht und, indem es die unendliche Manichfaltigkeit der Nüancen in den Muſikſtücken der Oper ergänzt, verfehlt es niemals, eine große und edle Wirkung hervorzubringen. Dieß ſchöne Stück wurde am 10. und 11. April producirt und wir finden Weber fortan nur noch mit dem Clavierauszuge des Werkes beſchäftigt, den er am 22. April vollendete und am 24. Kemble behändigte, ſo ſeinen Schwanengeſang zum Abſchluß bringend.

Preghiera (Nr. 13), C dur, „Vater höre ꝛc.“

Mit dem Nachlaſſen der Seelenſpannung, in der Weber die letzten Arbeiten an ſeinem großen Werke erhalten hatten, traten die körperlichen Folgen der Anſtrengung auf's Neue hervor. Das geiſterbleiche Geſicht erhellte nur ſelten noch ein Lächeln, die durchſichtig mageren Hände zitterten, wenn ſie Speiſe oder Trank zum Munde führten, ſo daß er das Glas ſtets nur halb füllen konnte, und die Füße ſchwollen immer unförmlicher an; er konnte in Geſellſchaftstoilette, Schuh und Strümpfe, nicht mehr erſcheinen. Tiefe Melancholie beſchattete ihn oft bis zu verzweiflungsvollem Aufſeufzen, und die immer raſtloſere Sehnſucht treibt ihn auszurufen: Neuer Fortſchritt der Krankheit.

„ꝛc. Und hier ſitzt er nun und weiß Nichts mehr zu erzählen, als daß er von Herzen gern alle dieſe Herrlichkeiten hingäbe, wenn er ruhig daheim ſitzen und Nichts vom Theater und allem was drum und dran hängt, hören müßte. So gut wird es mir wohl niemals werden. Nun man thut was man muß und kann. Ich habe wohl ſchon genug — vielleicht — in Dresden gewiß ſchon zu viel gethan und will mich in Hoſterwitz recht ſtrecken und pflegen. — Wäre nur keine Viſite zu machen und ach — was werden die Menſchen fragen! ach Gott! Siehſt du, ſo ſuche ich mir begreiflich zu machen, daß die Heimath auch ihre Qualen hat, damit ich nur nicht immer daran zurück denke und mich ſehne!“

Und an anderen Orten:

„ꝛc. Ich kann mir wohl denken, daß du nicht viel Stoff zum Schreiben haben wirſt, aber jede Küchenklatſcherei von Haus intereſſirt mich mehr, indem ſie mich zu Euch verſetzt, als um mich herum wirklich wichtige Dinge. So iſt der Menſch und es iſt gut, daß er ſo iſt, denn das ſichert ihm ſeine Anhänglichkeit an ſein Familienleben. ꝛc.“

„ꝛc. Vor ein Paar Tagen hat mein (von Dresden mitgebrachter) Türkiſcher Waizen ein Ende genommen und ich frühſtücke nun Arrow-Root, das mir Gräfe in Berlin ſo empfohlen hatte, eben ſo habe ich mein letztes Dresdener Hemd angezogen. Kannſt du denken, daß mir dieſe beiden Kleinigkeiten ordentlich nahe gingen. ꝛc.“

Am 10. und 11. April hielt Weber, dem einige erquickende Ausflüge in der ſchönen Umgegend Londons, nach dem reizenden Rich-

mond, nach Chelsea, nach Greenwich, wo ihm der Anblick der schiffebedeckten Themse einen tiefen Eindruck machte, wohl gethan hatten, heiterern Sinns als seit langer Zeit die Generalproben vom „Oberon“. Der wunderliche Zufall, sein „Stern“, der jederzeit vor jedem großen Erfolge eine bedrohliche Mißhelligkeit ihm in den Weg warf, verläugnete sich nicht. Schon mehrere Wochen vorher war die Möglichkeit, daß die treffliche Miß Paton die Rezia singen könne, durch den Tod ihres liebenswürdigen Kindes, das sie mit Lord Lennox hatte, in Frage gestellt worden. Nur die Liebe zu Weber's Musik, die Verehrung für den Meister, vermochte die ausgezeichnete Sängerin, die Parthie beizubehalten. Bei der Generalprobe sollte das Gestirn walten. Weber selbst berichtet:

„2c. Aber laß dir erzählen, wie mein Stern immer sein Recht übt. Nachdem ich den 11. Nr. 18 an dich abgeschickt hatte, hatte ich um 12 Uhr Probe von der Ouverture und den Stücken, die am wenigsten probirt waren. Dann aß ich bei dem Musikhändler Hawes und um 7 Uhr war die schon angekündigte Generalprobe. Ein glänzendes Publikum und auserwählt füllte die Logen. Der erste Akt ging gut vorüber, bis auf einige Kleinigkeiten. Im 2. Akte, wo nach dem Sturm die Rezia und Hüon kommen sollen — kommt Niemand, das Theater steht eine Zeit lang leer, endlich kommt Fawcett und kündigt an, daß ein Stück Decoration Miß Paton auf den Kopf gefallen sei, daß er bitte, wenn ein Arzt anwesend wäre, er möge auf's Theater kommen, daß Miß Paton aber hoffe, nach einiger Erholung weiter spielen zu können. — Sie erholte sich aber nicht. Nach langem Warten mußten wir die Probe ohne sie fortsetzen, ihre große Arie 2c. weglassen. So ging die Probe übrigens noch glücklich genug zu Ende, und der Beifall und die Hoffnung auf's Furore am andern Tage war allgemein. Es wurde abermals eine Probe angesagt um 12 Uhr gestern für Miß Paton. Sie kam aber nicht und erklärte, sie müsse sich für den Abend schonen. Wir probirten also noch andere Dinge. 2c.“

Es mag hier nicht unerwähnt bleiben, daß bei dem großen und allgemeinen Aufsehen, das Weber's Erscheinen in London hervorrief,

die an seinen Triumphen nicht betheiligten Musikanstalten sich bestrebten, wenigstens vom Reflex seines Ruhms Vortheil zu genießen, beziehentlich auch denen zu schaden, denen er nützte. So hatte auch das Drury-Lane-Theater, auf das Covent-Garden-Theater eifersüchtig, ein altes Melodrama „Oberon" hervorgesucht und mit Musik von Cherubini, Winter, Mozart ꝛc. und ungeheurer Pracht der Decoration am 28. März zur Aufführung gebracht. Weber sah sich das Ding mit an und giebt darüber einen Bericht an Caroline, interessant durch die darin dem Decorationswesen gewidmete Aufmerksamkeit: Pseudo-„Oberon" in Drury-Lane.

„ꝛc. Das war ein dummes Ding der Oberon im Drury-Lane, einige schöne Decorationen und prachtvolle Garderobe ausgenommen. Die Scenenfolge ohne alles Interesse zusammengewürfelt und herzlich schlecht dargestellt, besonders die Musik elend. Ouverture aus Lodoiska von Cherubini, einige Chöre aus dem Opferfest und Balletmusik. Auffallend war blos die Scene, wo das ganze Theater ein stürmisches Meer darstellt, mitten drauf die Trümmer eines Schiffs, wo die Türken endlich Hüon und Amanda ins Wasser werfen. Das war vortrefflich und dann am Ende das Heer Carls des Großen, vorn lauter lebende Ritter, an die sich täuschend berechnet eine gemalte unabsehbare Reihe anschloß, der Glanz der Waffen transparent, kaum von den wirklichen zu unterscheiden. Dann einige phantastische Geister-Costüme mit mancherlei Foliearten bekleidet, und in der Titania Feengarten solche große bewegliche Vögel, Pfauen, ungeheure Colibris in den glänzendsten Farben; wirklich zauberisch. Manches wurde applaudirt, viel gezischt und gepfiffen, kurz das Ganze lief ohne Wirkung ab und kann keinen Schaden thun. ꝛc."

Nach der noch am 12. Morgens gehaltenen Generalprobe konnte Weber die Einstudirung des „Oberon" für so gut erklären, als sie mit den vorhandenen Kräften möglich war. Der Chor stand unter der Leitung Watsons, die Tänze waren von Austin arrangirt. An den Decorationen hatte der berühmte Maler Luppino, mit Grieve und Pugh zusammen, sein Bestes geleistet, bei den Maschinerien hatte sich die Heimath der Technik durch das Talent Souls und Bradwells bewährt.

Die Besetzung der Hauptrollen war folgende:

Oberon	Mr. Bland.
Puck	Miß Cawse.
Titania	Miß Smith.
Carl der Große	Mr. Austin.
Hüon	Mr. Braham.
Scherasmin	Mr. Fawcett.
Rezia	Miß Paton.
Seenymphe	Miß Gowneel.
Fatime	Mad. Vestris.

Farce nach „Oberon“ aufgeführt.

Die Ankündigungen der Oper machten bekannt, daß nach der Oper die Farce „Raising the Wind“ unter Mitwirkung der besten Komiker gegeben werden solle! — —

Aufführung des „Oberon“ 12. April.

So brach am 12. April der dritte verhängnißvolle Abend in Weber's Leben, der eins seiner großen Werke und das letzte der Welt überantwortete, herein, und es ist nach diesen Vorgängen begreiflich, daß er sogar gespannter und aufgeregter, als vor drei Jahren in Wien vor der „Euryanthe“, in's Theater fuhr. Die Vorgänge an der Kasse hatten sich in London wie in Berlin und Wien wiederholt. Seit Wochen waren die Billets auf die ersten zwölf Vorstellungen des „Oberon“, die Weber selbst leiten sollte, vergriffen, mit Sturm hatte man kurz vor Beginn der Vorstellung die letzten Billets zu sonst nur vom Pöbel besuchten Plätzen erobert, um welche sich die Diener reicher Leute schlugen. Das Auditorium war vom ersten Rang bis unter den Kronleuchter aus den ersten Schichten der Londoner Gesellschaft zusammengesetzt, die für heute in Neugier all' ihre Vorurtheile ertränkt zu haben schien. Als Weber vor das Theater fuhr, rief eine Stimme in den lautbrausenden Zuschauerraum hinein: „Weber is arriving!“, worauf es todtenstill wurde, so daß er, in's Orchester tretend und geblendet, erschrak, denn er meinte, das stille Haus sei fast leer. Doch als er, der unscheinbar und anspruchslos, doch festen Schrittes, denn die Aufregung gab ihm seine volle Spannkraft wieder, durch das Orchester schritt, erkannt wurde, erhob sich wie eine mächtig brandende, brausende

Woge das ganze Auditorium von seinen Sitzen und fast eine Viertelstunde lang erstarb jeder andere Ton in Hurrahschreien, Bänkeklappen und dem sonderbaren Getöse, durch das in England das Orchester seine Huldigung zu erkennen giebt, indem die Spieler der Streichinstrumente mit dem Bogen an diese klopfen. Das Tücherschwenken und Hütewinken wollte kein Ende nehmen. Die Ouverture, die, von Weber nach deutscher Art geleitet, trefflich ging, mußte wiederholt werden. Jedes Musikstück wurde zwei bis drei Mal jubelnd unterbrochen. Hüon's große, Braham „auf den Leib gepaßte" Arie wurde da capo verlangt, Fatime's Romanze im zweiten Akte desgleichen, das Finale wollte man auch zwei Mal haben, Weber ging aber wegen des Scenischen nicht darauf ein. Im dritten Akte wurde Fatime's Ballade da capo gemacht; kein Musikstück blieb ohne brausende und, was besonders in England viel bedeutet, oppositionslose (ein Theil des Publikums zischte nämlich hier principiell fast stets, wo der andere jubelte) Anerkennung. Etwas erkühlend wirkte bei all' dem der Umstand, daß der Applaus, mit dem die allerdings schönen Decorationen begrüßt wurden, fast eben so begeistert tönte, wie jener, mit dem man die Musikstücke entließ. Am Ende, als der Vorhang gefallen war und das Getöse verklingen wollte, geschah das in England noch nie Dagewesene: Man hörte einen stürmischen Ruf von Weber's Namen, der sich immer mehrte und erhob, endlich verlangte man deutlich sein Erscheinen auf der Bühne. Zögernd hob sich der Vorhang und Weber trat einen Schritt bescheiden aus den Coulissen, verbeugte sich unter maßlosem Jubel und verschwand. Die Ehre des Vorrufs war selbst Rossini nicht widerfahren.

Die Blätter tadelten fast alle das Verpflanzen dieser continentalen Unsitte auf das englische Theater und rühmten an Weber, daß er in einer Weise erschienen sei, die seine Antipathie gegen solche Ovationen deutlich gezeigt habe.

Weber schrieb an Caroline, nachdem er den Verlauf der Oper im Allgemeinen angedeutet:

„2c. Ich müßte dir nun gar manches ausführlich beschreiben, aber ich kann nicht und muß das mündlicher Unterhaltung in Hosterwitz

überlassen. Die Pracht und Vollkommenheit der Decoration geht über alle Beschreibung und ich werde es wohl so nie wieder sehen; man sagt, daß die Oper gegen 7000 Liv. St., ungefähr 49,000 Thlr., kostet. Die Vorstellungen gehen nun täglich fort, so lange es die Sänger aushalten. Die ersten 12 habe ich zu dirigiren übernommen. Dann aber habe ich sie gewiß satt und mir graut schon jetzt vor dem Gedanken, daß sie die Oper werden in Dresden sehen wollen. Zum Glück können sie sie nicht besetzen; und an einem andern Ort sie selbst aufzuführen, dazu sollen mich nicht 10 Pferde ziehen! ꝛc."

Man sieht hieraus, wie hoffnungsreich die durch die Aufregung hervorgerufene Belebung Weber gemacht hatte.

Oeffentliche Meinung über „Oberon".

So unglaublich es auch für Ohren unsrer Zeit klingen mag, denen die überaus reiche Fülle von Melodie im „Oberon" geläufig ist, eine Fülle, die von strengen Musikkritikern ernster Schule sogar „Melodie-Verschwendung" genannt wurde, so leicht faßlich, in den Sinn fallend und merkbar uns diese Melodien erscheinen, so war dieß doch ganz anders in England vor Beginn der Epoche des Musiklebens, in der wir jetzt stehen. Die Urtheile über „Oberon" geben davon Zeugniß, welche die Musik-Zeitungen Londons füllten. Als charakteristisch und die allgemeine Meinung, welche „Morning Chronicle", „Literary Gazette", „Musical Magazine", „New Times", „Literary Chronicle" ꝛc. mit mehr oder weniger Beimischung von Ausdruck der Enttäuschung und Klage über Mangel an Melodie und über schwere Musik ziemlich übereinstimmend aussprachen, angenähert repräsentirend, geben wir den Artikel des „Harmonicon" in wortgetreuer Uebersetzung:

„Oberon.

„Der poetische Theil dieses Werkes sollte blos zum Behikel der Musik dienen, und darf daher nicht mit kritischer Strenge beurtheilt werden. Manche Verse erheben sich weit über das Mittelmäßige und zur wahren Poesie; doch hat der Plan, wie die Behandlung der Geschichte überhaupt, unleugbare Mängel und Schwächen. Die Ausstattung der Schaubühne ist glänzender, als wir sie selbst in diesem Hause, das doch in dieser Hinsicht berühmt ist, gesehen zu haben uns

erinnern. Die Maſchinerie iſt ſehr geſchickt angelegt und ausgeführt, die Decorationen ſind reich und angemeſſen. Von der Muſik bemerken wir hier im Allgemeinen, daß ſie mehr auf das wiſſenſchaftliche Urtheil der Kenner, als auf die große Menge berechnet iſt. Sie iſt nicht ohne Melodie — wie Manche behaupteten — doch iſt dieſe für ungeübte Ohren durch eine faſt übermächtige Fülle der Inſtrumentalbegleitung meiſt verdeckt. Wir hörten die Probe und bewunderten viele Partien derſelben; wir wohnten der erſten Aufführung bei, und bemerkten manches, was uns am Abend zuvor entgangen war, und wir zweifeln nicht, daß öfteres Anhören uns Schönheiten offenbaren werde, die bis jetzt unſerer Aufmerkſamkeit entgingen, welche noch zwiſchen Drama, der Muſik, dem Bühnenſchmuck und den auftretenden Perſonen getheilt war. Herr von Weber führte ſelbſt das Orcheſter an; er wurde mit einer Wärme empfangen, die ſelten, vielleicht nie, in einem Theater übertroffen worden iſt, viele Beifallszeichen rings umher, mit bewillkommnenden Hüten und Tüchern und jedem andern Merkmale der Gunſt, bezeugten die ſtarke Vorliebe des Publikums für dieſen Meiſter. Alles dies wiederholte ſich zu Ende der Oper, wo er — zufolge einer gemeinen und häßlichen Sitte, die ſich in dies Land einzuſchleichen beginnt, aber jetzt in Frankreich, wo ſie zuerſt entſprang, verboten iſt — auf die Bühne gerufen ward: ein Ruf, dem er, ſehr zu ſeiner Ehre, ſich auf eine Art fügte, die ſeine Abneigung gegen eine ſolche Vorladung ausdrückte.

„Die Oper wurde wirklich in jeder Hinſicht mit einer Genauigkeit und Sorgfalt gegeben, die allen Mitwirkenden zur großen Ehre gereichte. Miß Paton ſang nie mit mehr Fertigkeit und Wirkung. Mad. Veſtris unterſtützte in ihren zwei ausdrucksvollen Arien trefflich die Abſicht des Componiſten. Der Miß Cawſe fehlte es freilich an Kraft, außerdem aber waren wir mit ihrer Leiſtung als Puck zufrieden. Hr. Braham that ſein Beſtes für dieſe Oper; er war nie bei beſſerer Stimme und wurde nie mehr zu ſeinem Vortheil gehört, als in der großen Scene: „Yes! even love to fame must yield!“. In den ſanftern Geſängen war er nicht minder glücklich. Was ſeine Action betrifft, ſo lange nur ein Sänger das Lächerliche meidet und ſich vor

Verstößen hütet, so wäre es unbillig, ihn hierin scharf zu beurtheilen. Von Mr. C. Bland können wir nicht günstig sprechen, seine Stimme ist unangenehm, und seine Manieren nicht viel besser, als seine Stimme. Warum übernahm nicht Hr. Duruset Oberons Rolle? Wie wagte man sie in solche Hände zu legen? Das Orchester erfüllte seine Pflicht gut, der Chor verdient besonders Lob für Genauigkeit sowohl in Hinsicht der Musik, als der Aufmerksamkeit in der Scene."

Das rühmliche Resultat der fortgesetzten Aufführungen des „Oberon" war das, was Klingemann später mit den wenigen Worten berichtet:

„Oberon erfreut sich hier des ruhigen Beifalls der zahlreichen Gebildeten, die seit Kurzem angefangen haben, deutsche Musik zu kennen und zu lieben. Der Masse, welche durch die schlagendere Musik und das stofflichere Interesse des „Freischützen" in Enthusiasmus versetzt war, spricht er weniger an."

So lange Weber den „Oberon", sei es nun in seiner Gesammtheit im Theater, oder in Theilen in Concerten zu London dirigirte, dokumentirte sich jederzeit derselbe, zum Theil vielleicht durch die Verliebe für den Componisten des „Freischütz" getragene Enthusiasmus.

An seinen Chef Lüttichau schrieb Weber nach der ersten Vorstellung:

„London, den 14. April 1826.

„2c. Oberon ist vorgestern, den 12., in Scene gegangen, und mit unglaublichem, einstimmigem, ungetrübtem Enthusiasmus aufgenommen worden, ebenso die gestrige Wiederholung. Er wird nun täglich fast gegeben mit geringen Unterbrechungen zur Erholung der Sänger. Die Aufführung war vortrefflich, die Sänger sehr ausgezeichnet, ebenso Chöre und Orchester. Ueber alle Beschreibung aber vollkommen und einzig Decorationen, Maschinerien und Costüme. Schwerlich möchte ein anderes Theater in diesem Punkte Coventgarden erreichen. Die Bauart und Einrichtung der englischen Theater ist aber auch höchst geeignet zu solchen Dingen. Zuvörderst sind sie

ſehr breit, und haben hinter den Couliſſen denſelben Raum, wie die Bühne ſelbſt. Deßhalb haben ſie meiſtens feſte Wände ſtatt Gardinen, die von beiden Seiten auf Rollen kommen und in der Mitte zuſammenſtoßen. Ich werde von den meiſten Dingen Modelle und Zeichnungen mitbringen, da ich überzeugt bin, daß vieles ſehr vortheilhaft bei uns benützt werden kann. Viele der wunderbarſten Effekte ſind mit ſo einfachen Mitteln bewirkt, daß man ſich ordentlich, wie bei dem Ei des Columbus ärgert, nicht ſelbſt darauf verfallen zu ſein, z. B. die ſtürmiſche See, in der ſich dann die untergehende Sonne ſpiegelt ꝛc. Sobald ich die erſten 12 Vorſtellungen des Oberons dirigirt habe, werde ich immer auf der Bühne mich mit der Maſchinerie beſchäftigen, um unſerm Theater doch auch von einigem Nutzen zu ſein.

„Mein Aufenthalt hier wird ſich wohl in die Länge ziehen, und ich deſto mehr den Pariſer Aufenthalt auf der Rückreiſe abbrechen müſſen. London iſt aber eine ſolche Rieſenſtadt, alles iſt in ſo großartigem Zuſchnitt, alles bedarf aber auch ſo mächtiger Hebel und langer Vorbereitungen, daß man durchaus hier mit anderem Maß meſſen muß, als in irgend einer Stadt der Welt. Ich baue daher auf Ihre Güte, Ihre Hülfe, Ihren Schutz, wenn aus 4 Monaten 5 werden ſollten. Daß ich die größte Sehnſucht nach Hauſe habe, kann ich aus ehrlichem Herzen verſichern, aber die eigentliche Saiſon geht jetzt erſt an, und mit ihr die Ernte-Zeit. Daß ich keinen Tag um meines Vergnügens willen verzögern werde, iſt gewiß, ich finde mein Glück nur bei den Meinigen, und in der Erfüllung meiner Pflicht, möge auch die Welt auswärts mir die höchſten Ehren geben, und ich mich zu Hauſe unbeachtet wiſſen. — ꝛc.“

Achtundzwanzigster Abschnitt.

Das Ende.

Unaussprechliche Heimathsehnsucht.

Eine je größere Anzahl der Zwecke, um derentwillen Weber diese verhängnißvolle Reise, diesen Kampf auf Leben und Tod unternommen hatte, sich mehr oder weniger vollkommen erreicht vor seiner Seele ad acta legten, und dieser gestatteten, sich zu Lust und Qual mit ihrem eigensten Fühlen und Denken in Selbstverkehr zu setzen, um so überwältigender absorbirte ein Empfinden alles andere. Je matter die Hoffnung des Sterbenden wurde, die heißgeliebten Seinen noch einmal an's Herz zu drücken, um so unabläſſiger und quälender wurde die Sehnsucht nach ihnen, nach der Heimath. Wenigstens dort sterben wollte er. Wir begegnen ihren Kundgebungen auf jedem Schritte seines Dornenpfades. Als Fürstenau in treuer Sorge dem todesmatt am Morgen nach der Oberon-Aufführung im Lehnstuhl Ruhenden ein neu zubereitetes Medicament brachte, sagte er, matt lächelnd:

„Gehen Sie! gehen Sie! alles Herumkuriren an mir hilft Nichts mehr. Ich bin eine zusammengerüttelte Maschine. Gott wenn sie nur zusammenhielte, bis ich Lina und die Buben wieder umarmt hätte!! —"

In vielen Briefen an Caroline durchbricht dieß gewaltige Gefühl, für dessen verderbliche Nährung die englische Lebensweise, die ihn erst spät am Nachmittag in Anspruch nahm, und dem Schlaflosen, Athemlosen, das Todesnagen der Krankheit qualvoll Belauschenden, zum düstern Brüten lange Stunden gewährte, oft alle Schranken der zarten Rücksicht und füllt sie mit erschütternden Ausrufungen.

Sie schrieb ihm von dem Fragen seiner Knaben, warum der Vater so lange nicht heim komme, und Thränen zittern in den Worten, als er erwiedert:

„Ja wohl bleibt der Vater lange aus — und wie lang wird ihm diese Zeit. Ach Gott, das ist nicht zu beschreiben, wie ich jeden Tag zähle — und mit mir der gute Fürstenau! ꝛc." (14. April.)

Und ſpäter an andern Orten:

„Dann in's Theater und den 5. Oberon abgearbeitet; ſehr volles Haus, ging gut — großer Beifall — ich habe nun den guten Mann ſchon ſo ſatt — daß ich recht nachzähle bis das Dutzend voll iſt, um loszukommen." (18. April.)

„Heut iſt ein Tag zum Todtſchießen! Ein ſolcher dunkelgelber Nebel, daß man kaum im Zimmer ohne Licht beſtehen kann. Die Sonne iſt ohne Strahlen, nur ein rother Punkt im Nebel, es iſt ordentlich ſchauerlich. ꝛc. ꝛc. Was ich dabei für eine Sehnſucht nach Hoſterwitz und dem freien Himmel bekomme, iſt ganz unbeſchreiblich. Geduld! Geduld! es haspelt ſich ja ein Tag nach dem andern ab!" (18. April.)

„Gott ſegne Euch ††† Ihr innigſt Geliebten. Wie zähle ich die Tage, Stunden, Minuten bis zu unſerm Wiederſehen. Wir ſind doch ſonſt auch getrennt geweſen und haben uns gewiß auch lieb gehabt, aber dieſe Sehnſucht iſt ganz unvergleichbar und unbeſchreiblich. Geduld! Geduld!" (28. April.)

„Uebrigens iſt es ſo, wie die letzte Zeit in Dresden. Große Reizbarkeit, Athemloſigkeit, Huſten ganz periodiſch, oft krampfhaft, dann wieder gar nicht. — Und allerdings mein Gemüth iſt der größte Sünder. Nach allen dieſen Erfolgen gehe ich herum wie einer der gehangen werden ſoll. — Meine Sehnſucht nach Hauſe iſt über alle Beſchreibung und ich verbrüte allerdings ganze Tage, die ich beſſer benützen könnte. Nun meine gute Alte habe ich dir alle meine Leiden recht von Herzen geklagt im Vertrauen auf deine Vernunft, daß du daraus nicht neuen Stoff zu Angſt und Sorge ſuchſt, ſondern höchſtens die arme Männe bedauerſt, die wirklich zum Leiden geboren iſt." (8. Mai.)

„Höre einmal, du haſt es doch eigentlich zu gut. Ich habe die Arbeit und Plage und du läßt dir gratuliren und caſſirſt das Angenehme von der Sache ein. Ach Gott, ſo iſt es ja Recht. Alle Freude und Segen über dich!!! — —" (10. Mai.)

Faſt immer folgt dieſen Klagen, die ſich unwiderſtehlich Luft

machen, ein liebliches und liebendes Wort der Beruhigung, das oft so ehrlich klingt, als wäre es von einem Strahle gütiger, selbsttäuschender Hoffnung eingegeben, z. B.:

„Der Husten ist lose, wie er nie gewesen und jetzt sehr selten krampfhaft. Die Kurzathmigkeit ist dieselbe wie zu Hause, ich kann nicht weit gehen und muß also immer fahren. Appetit erträglich, Schlaf und Humor nicht sonderlich. Sehnsucht sehr groß. — Du siehst, ich male nicht in's Schöne, deshalb kannst du mir aber auch glauben wenn ich sage — du kannst ganz ruhig sein. ꝛc."

Wie schwer mußte es einem Manne mit dieser Welt von Liebe im Herzen werden, von denen zu scheiden, die er so sehr liebte!

Die Huldigungen des fremden, großen Volks, von denen der Kranke sagt, daß sie ihn so wenig zu erheitern und zu beglücken vermöchten, waren in der That außerordentlicher Art, denn nicht allein daß er sich bei jeder der zwölf Vorstellungen des „Oberon", die er (am 12., 13., 14., 15., 17., 18., 19., 20., 21., 22., 24., 25.) selbst leitete, auf's Neue gefeiert sah, sondern sie gaben sich am ergreifendsten bei einer Gelegenheit kund, die von Gegnern geschaffen worden war, um seinen Erfolgen ein Paroli zu biegen. Eine Partei in der englischen Musikwelt, die sich die national-englische nannte und zu der ein großer Theil der Aristokratie gehörte, hatte sich schon während der Anwesenheit Rossini's, und jetzt auch Weber gegenüber, mit großen Opfern von Mühe und Geld befleißigt, ihren Landsmann Henry Rowley Bishop zum Rivalen dieser großen Meister emporzuwinden.

Bishop war ein Componist nicht ohne Begabung, der im Jahre 1809 mit einer Oper: „Die Cirkassische Braut", mit Glück debütirt, seitdem für die Musikbestrebungen in London viel Thätigkeit entwickelt, schließlich aber durch die empörende „Zerarbeitung" von „Figaro" und „Freischütz" eine traurige Berühmtheit erlangt hatte.

Bishop's „Aladin".

Seine neue Zauberoper „Aladin", mit ungemeiner Pracht auf dem Drury-Lane-Theater in Scene gesetzt, war dazu bestimmt, den

„Oberon“ in Schatten zu ſtellen und die Aufmerkſamkeit der Nation von dem Fremden auf den Sohn des Vaterlands zu lenken.

Von welchem Erfolg dieß Unternehmen begleitet war, laſſen wir Weber, in treuer Uebereinſtimmung mit den Zeitberichten, ſelbſt erzählen:

„30. April.

„ꝛc. Geſtern war denn ein intereſſanter Tag. Die 1. Vorſtellung von meines ſogenannten Rivals Oper, Aladin. Mit Mühe waren Plätze zu bekommen, einer der Inhaber des Theaters bot mir aber ſeine Loge an, und machte mir ſogar die Viſite vorher. Wir aßen alle zu Hauſe und fuhren dann in Drurylane. Kaum trat ich in die Loge und wurde geſehen, als das ganze Haus aufſtand und mich mit dem größten Enthuſiasmus empfing. Dieß in einem fremden Theater, an dieſem Tage, zeugte recht von der Liebe der Nation, und rührte und freute mich ſehr. Die Oper ſelbſt, nun — dauerte erſtlich der 1. Akt $2^1/_4$ Stunde und das Ganze von 7 Uhr bis $^1/_2$12 Uhr. Das iſt ſchon genug, Menſchen und Oper umzubringen. Der Beifall war im Anfang ſehr groß. Biſhop wurde empfangen wie ich, die Ouverture wiederholt, die erſte Romanze des Aladin auch. Aber nun wurde der Beifall immer ſchwächer, und leider muß ich ſagen mit Recht, denn es iſt ein kleines, ſchwaches Werk, das kaum Anſpruch auf den Namen einer Oper verdient. Ein recht hübſcher Jägerchor ging kalt vorüber, ja, wie er aus war, pfiffen ſie im Parterre den Jägerchor aus dem Freiſchütz. Biſhop wurde nicht gerufen, und die Oper hat eigentlich mißfallen. Das Sujet iſt auch ganz ſchlecht behandelt, ſo viel unnütze und unintereſſante Scenen, und alles ſo lang und breit. Gegeben wurde es mit aller Pracht. ꝛc.“

Nicht Krankheit noch tiefe Verſtimmung konnten Weber abhalten, Arm und Kopf bereitwillig zu leihen, wo es galt der Freundſchaft Dienſte zu leiſten.

Wir finden ihn am 27. April im Concert der Tochter ſeines Freundes und Verlegers Hawes, die eine beliebte Altſängerin war, die Freiſchützouverture leitend, am 1. Mai dem, leider durch Unwohl-

ſein etwas mißglückten Auftreten Fürſtenau's, im Philharmoniſchen Concert anwohnend; am 10. Mai in Kemble's Benefizconcert die Precioſaouverture und die von Sapio prächtig geſungene Scene aus „Freiſchütz": „Durch die Wälder"; und in Miß Paton's Benefizconcert, am 30. Mai, ſechs Tage vor ſeinem Ende, die Freiſchützouverture und den zweiten Akt dieſer Oper mit Aufopferung aller Kräfte, von Todesfröſten geſchüttelt, dirigiren.

In einem dieſer Concerte, wo er der Liebe diente, die ihn erquickt hatte, ſollte Weber, zu ſeinem höchſten Erſtaunen, das engliſche Volk auch von der Nachtſeite ſeiner Rohheit kennen lernen, das von ihm bisher nur von den Seiten ſeines kräftigen Enthuſiasmus, ſeinem Reſpekt vor dem Ruhme, ſeiner rüſtigen Thätigkeit und Tüchtigkeit geſehen worden war.

Braham's Benefiz-Concert.

Er hatte Braham, den er ſehr hoch hielt, verſprochen, in ſeinem Concerte die Ouverture zum „Beherrſcher der Geiſter" zu dirigiren. Das Benefiz war am 18. Mai im Covent-Garden-Theater.

Der Abend war verhängnißvoll. Das Haus war ſonderbar überfüllt mit einer gemiſchten Menge, die ſich nur durch ein dramatiſches Quodlibet, mit gehörigem Unſinn, Poſſen und Volksmelodien unterhalten wollte. Daß Weber dabei mitwirkte, ſchien Wenigen wichtig. Braham gab nach der Oper „the Slave" ein Potpourri, das er „Apollos Festival" nannte und deſſen Eingang die von Weber ſelbſt dirigirte, genannte Ouverture bildete. Doch Niemand achtete auf die Muſik. Auf den Gallerien wurde gejubelt, gepoltert, geſchrien, und die Ouverture ward herabgeſpielt, faſt ohne daß das Publikum davon wußte, daß Muſik war. Keine Hand rührte ſich. Weber trat von der Bühne, erſt wahrhaft entſetzt, dann, als man ihm die Natur des Publikums erklärte, lächelte er und wohnte dem Verlaufe des Skandals aufmerkſam bei, bis Beleidigungen der Miß Paton ſeinen Unwillen ſo reizten, daß er ergrimmt das Haus verließ. Als dieſe treffliche Sängerin die erſten Takte einer Arie „Sons of freedom" geſungen hatte, brach die Gallerie, Gott weiß weshalb, in brüllendes Gelächter aus, und als ſie indignirt mit ſtolzer Miene ſchwieg, ſchrie es durch das Haus: „Is she ill? — What is it?", und Ruhe trat ein. Kaum

hatte Orchester und Sängerin wieder eingesetzt, so schrie eine tiefe Baßstimme von der Gallerie herab: „Joë! I hope you are cool and comfortable!“ Und eine noch tiefere antwortete aus dem Parterre „Yes!“ In homerischem, unlöschlichem Gelächter erstarb nun Alles; die Paton rief: „I cannot sing!“ und wurde ohnmächtig.

Sehr klug handelte der ebenfalls mitwirkende Moscheles, der in dem Lärm das Spielen fingirte und blos am Schluß das Orchester fortissimo einsetzen ließ, so daß er rauschenden Applaus erndete.

„Unglaublich! Unglaublich!“ rief Weber auf dem Heimwege.

Nicht unerwähnt darf eine Einladung Weber's zu einem Jahresfeste der in den Argyle Rooms hausenden „Royal Society of Musicians“ bleiben, da es Ritus war, daß die geladenen Gäste für die festliche Gelegenheit einen Festmarsch eigends componiren mußten. Winter, Haydn, Spohr hatten dergleichen geliefert. Weber, der gerade in jenen Tagen in ein neues Verschlimmerungsstadium seiner Krankheit getreten war, indem sich eine im höchsten Grade ermattende Diarrhöe bei ihm eingestellt hatte, fand sich außer Stande, Würdiges zu schaffen. Schon höchst aufgeregt durch diesen Gedanken fiel dem Schlaflosen in der Nacht vom 5. Mai das Thema eines Marsches ein, der sich in den „Six pièces faciles à quatre mains“ (Op. 3, 1809) findet und den er hier ganz unbekannt wußte; einige andere Ideen schlossen sich daran und so entstand der schöne Marsch, der als Op. 8 der nachgelassenen Werke veröffentlicht worden ist und in einem ritterlich brillanten Eingange, einem lieblichen Zwischensatze und einem zärtlichen Trio ein reizendes Tonbild gestaltet, bei dem sich unwillkürlich vor dem innern Auge ein heimkehrender Kriegerzug, von Frauen und Jungfrauen begrüßt, und den Gruß edel männlich erwiedernd, entwickelt. Entkräftet im Lehnstuhl liegend, diktirte er Fürstenau den zweiten und dritten Theil dieses Marsches nebst dem Nöthigen, was dieser zur Instrumentation in seinem Sinne bedurfte.

Marsch zum Fest der „Royal Society of Musicians“.

Der Marsch kam mit der Ouverture zum „Beherrscher der Geister“ am 13. Mai bei dem Feste zur Aufführung. Die Ouverture erregte in diesem Kreise, als so rein durchgebildetes musikalisches Kunstwerk, die größte Aufmerksamkeit, während Weber zu gleicher Zeit, und dadurch

am Erſcheinen in jenem Kreiſe behindert, noch einmal auf vielfaches Verlangen, mit Ueberwindung, in den „Oratorien“ die zwölf Freiſchützſtücke und die Jubelouverture dirigirte.

Vom 20. Mai ab ging Weber ſchweren Herzens, wie Jeder, der einen letzten Trumpf ausgiebt, auf den die Hoffnung des ganzen Spiels geſetzt iſt, an die Vorbereitungen zu ſeinem Concerte. Wenn auch dieſer Pfeiler am Bau ſeiner bis auf ein ſo kümmerliches Maß zuſammengeſchmolzenen Hoffnungen auf Erwerb ſich unſicher begründet zeigte — dann war Mühe und der Reſt Leben faſt umſonſt aufgeopfert.

Aber es konnte faſt nicht fehlen, konnte ja nicht trügen, ſein guter Geiſt ihn nicht ſo verlaſſen!

Ein gutes Vorzeichen hob ſeine Hoffnungen. Als der oben erwähnte Mr. Ward erfuhr, daß Miß Stephens, die er hoch verehrte, bei dem Concert mitwirken werde, drückte er Weber den Wunſch aus, daß dieſe treffliche Künſtlerin eine neue Compoſition von ihm in dem Concert ſingen möge und beſtellte förmlich eine Arie für ſie bei Weber gegen ein Honorar von 25 Guineen, auf dieſe Weiſe auch in zarter Art Weber's Mitwirken bei ſeiner Abendgeſellſchaft honorirend. Miß Stephens ſelbſt wählte als Text die Verſe aus Thomas Moore's „Lalla Rookh“: „From Chindara's warbling fount I come“.

Die Aufgabe quälte den Meiſter! Zwei Mal ſchreibt er: „Mich wegen der Stephens Lied gequält!“, und: „Mich wieder wegen dem dem Lied gezwickt!“

Am 18. Mai war der Tag, wo ſein treuer Genius den großen Künſtler zum letzten Male mit ſeinem himmliſchen Flügelſchlage umſäuſelte und die ſchon mit kühlem Schweiß bedeckte Stirn küßte! —

Die zitternden Hände vermochten von dem ſchönen Sange nichts weiter mehr, als die Singſtimme zu notiren, die Weber auch noch mit der Sängerin einſtudirte. Die Begleitung hat er im Concerte ſelbſt aus dem Kopfe geſpielt. Moſcheles hat ſie ſpäter trefflich ergänzt.

Weber hatte für ſein Concert ſeine „Jubelcantate“ vorbereiten laſſen. Dieß Werk erhielt jetzt einen dritten Text und einen dritten Titel. Den engliſchen Text der erſt „Jubel-“, dann „Erndtecantate“ genannten Compoſition bearbeitete Hampden Napier ſehr geſchickt und

gab ihr den Namen „The festival of peace“. Die Corradori-Allan und die Cawſe, Braham und Phillips hatten die Soli übernommen. Mit gewohnter Sorgfalt leitete der Meiſter, obwohl nur durch einen Dollmetſcher ſprechend und im Lehnſtuhl ſitzend, das Studium des Werkes, und blos einmal erhob er ſeine Stimme vernehmlich, als der Chor in dem ſchönen Gebete der Cantate, in gut engliſcher Weiſe, die Kehlen dröhnend brauchte. Er rief: „Halt! halt! Nicht ſo! Würden Sie denn in Gegenwart Gottes ſo ſchreien?“

Moſcheles, Hawes, Fawcett, Smart, Fürſtenau übernahmen, da Weber ſelbſt hierzu völlig unfähig war, die Beſorgungen für das Concert.

Außer den Genannten hatten Loder, Lindley, Dance, Moralt, Wodarch, Wagſtaff, Anderſon, Powell, Sharp, Schönchen, Grießbach, Stobwaſſer, Kowlins, Miß Paton, Kieſewetter und Sapio freudig ihre Mitwirkung zugeſagt, Cramer und Mori übernahmen die Leitung des Concerts.

Nichtsdeſtoweniger ſtand von Anfang an das Concert wie ein Geſpenſt vor ſeiner Seele. Er ſchreibt an Caroline:

„Nun habe ich nur noch ein hartes Ding, mein Concert. Ach Gott, dazu bin ich gar nicht mehr geſchaffen. Man wird mir helfen — von allen Seiten — gewiß — aber doch — — Nun es muß auch überſtanden ſein und dann wohl nie wieder. —“

Und ſpäter:

„Die Concert-Anſtalten fangen ſchon an mich in Bewegung zu ſetzen und obwohl Smart faſt alles mögliche beſorgt und thut, ſo bleibt mir doch genug Plage übrig, beſonders mit Einladung der Sänger ꝛc. Ach Gott und ich bin das gar nicht mehr gewohnt, bin viel zu faul, Etwas für mich zu thun. Es geht aber nicht anders, und es iſt wohl das letzte Mal, daß ich Concert gebe.“

Am 19. Mai endlich:

„Heut über acht Tage iſt mein Concert. Ich kann ſagen, daß mir ordentlich das Herz ſchlägt, wenn ich daran denke. Ich bin ſo geſpannt auf den Erfolg — es ſind die beiden letzten und Hauptdrucker. Dieß Concert und Benefiz — wenn ich bedenke was ſie mich

koſten — und wenn ſie dann nicht ſo ausfielen, wie ich beſcheidentlich berechtigt bin zu erwarten — es wäre ſehr hart.

„Doch man muß den Muth nicht ſinken laſſen und auf den vertrauen, der uns ſo oft ſeine unendliche Gnade bewieſen.

„Du wirſt dich wundern, mein theures Leben, mich ſo ernſt in dieſer Sache geſtimmt zu ſehen, wenn du aber bedenkſt, daß Geld zu erwerben der einzige Zweck meiner Reiſe nach London war, daß die Erreichung dieſes Zwecks mit manchen nicht unbedeutenden Opfern und Anſtrengungen verknüpft war, ſo wirſt du begreiflich finden, wie ich jetzt etwas ſo wichtig halten kann, was in meinem ganzen Leben ſonſt nur für mich eine ſehr untergeordnete Rolle geſpielt hat. Nun in Kurzem werde ich im Klaren ſein und wiſſen, ob ich mich freuen kann oder grämen ſoll. Bete, daß dem alten Vater ſeine Wünſche, die nur für Euch berechnet ſind, in Erfüllung gehen und er recht glücklich und heiter ſein kann.“

Leider ſollten ſeine Hoffnungen bitter getäuſcht werden.

Auf den 26. Mai, den Tag des Concerts, fielen die Rennen in Epſom, am Vormittage hatte der Sänger Begrez beim Herzoge von St. Albans ein Concert gegeben, bei dem die ganze Ariſtokratie, die Weber nicht der Sitte gemäß ſpeciell eingeladen hatte, verſammelt geweſen war (und das Begrez 400 Liv. Sterl. eintrug); furchtbarer Regen ſtrömte vom Himmel und, was das Schlimmſte war, die Ladies patronesses der „Philharmoniſchen Geſellſchaft“, denen der todtkranke Meiſter keinen Beſuch gemacht hatte, hatten keine Hand gerührt, um das Concert „faſhionable“ zu machen.

Der Saal in Argyle Rooms blieb faſt halb leer. Weber's Freunde, welche wußten, welchen Werth er auf das Gelingen des Concerts legte, waren entſetzt und erwarteten bange ſein Eintreten. Als er, auf den Arm Smart's geſtützt, hereinwankte und den Saal überblickte, verzog ein tief ſchmerzliches, bitteres Lächeln ſeine ſonſt ſo ruhigen Dulderzüge.

Was frommte nun die treffliche Ausführung der Cantate „Feſtival of peace“ mit den herrlichſten Leiſtungen der Corradori, Camſe,

Braham's und Phillip's, Kiesewetter's unbeschreiblich zierlich vorgetragene Violinphantasie, die feurige, makellose Vorführung der Oberon-Ouverture unter Mori's Leitung, der prächtige Vortrag der Scene und Arie aus „Athalia": „Misera me!" durch die Paton und der seelenvolle Gesang der Stephens in dem neuen Moore'schen Liede, das der Meister selbst begleitete?

Es waren seine letzten Töne! Die klang- und wonnereiche Hand hat nie die Tasten eines Instruments mehr berührt! — —

Was frommte Fürstenau's treffliches Spiel, Sapio's köstlicher Vortrag der Arie: „Durch die Wälder, durch die Auen", und der Pomp der Euryanthen-Ouverture?

Was frommte der enthusiastische Beifall, den das schwach versammelte Publikum der Meisterleistung jeder Nummer zollte? — — Der große Trumpf war ausgespielt und verloren! — Nach dem letzten Ton der Euryanthen-Ouverture ergriff Weber Fürstenau's Arm, verließ, auf ihn gestützt, den Saal und sank im Foyer wie zerknickt, athemlos und außer sich, auf ein Sopha. Zu den Musikern, Meistern und Freunden, die sich hier theilnehmend um ihn sammelten, sagte er, Göschen die Hand reichend, mit matter Stimme: „Was sagen Sie dazu? Das ist Weber in London! —"

Sein bis dahin so starkes, hoffnungsreiches Herz war gebrochen. Er litt schweigend, aber schwer. —

Mit Mühe ward er in den Wagen gebracht. Zu Haus trugen ihn die Freunde die Treppe empor, der Dr. Kind legte ihm Senfteig um die Beine und mit Besorgniß ward die Nacht verbracht.

Den andern Tag fühlte er sich besser. Er hielt den Gedanken an das Benefiz aufrecht und schreibt, voll Selbstbeherrschung, an Caroline:

„2c. Die Finanz-Affairen gehen nicht gut die letzte Zeit. Mein Concert den 26. war als Concert das Brillanteste, Orchester, Chöre, alles das Beste, Alle hatten sich beeifert mir zu dienen. Beifall über alle Maßen enthusiastisch, in der Cantate ein Chor da capo

gerufen — aber die Einnahme, die ich bis jetzt nicht ganz weiß*), war sehr mittelmäßig und wirft mich sehr in meinen Planen zurück. Mein Benefiz ist künftigen Montag den 5. Juni. Die erste Vorstellung des ganz nach dem Original hergestellten Freischütz. Wer weiß ob er dann noch so gefällt, die ersten Eindrücke bestimmen Alles, nun die erste Vorstellung ist gewiß voll. Dann muß ich freilich noch 5 Mal umsonst dirigiren. ꝛc."

Bis dahin hatte Weber's Handschrift, trotz seiner körperlichen Schwäche, ihre volle Klarheit bewahrt. Dieser Brief an Caroline zeigt zuerst den krankhaften Verfall derselben. Sie ist zittrig und unbestimmt. Er merkt dieß selbst, indem er schreibt:

„Das Schreiben wird mir etwas sauer, weil meine Hände so zittern."

Reiseplane. Mit freudigem Herzen hörte er Fürstenau's Plan, daß dieser sein Concert, für das sich kein passender Abend mehr fand, aufgeben wolle und ihm vorschlage, nicht nach Paris, sondern direkt über Brüssel und Cöln nach der Heimath zu eilen. „Das ist ein Wort!" rief er fröhlich aus und schlug in Fürstenau's Hand, dann schrieb er eilends an Caroline:

„Es lebt eine Ungeduld in mir! Du wirst nicht viele Briefe mehr von mir sehen, denn vernimm meinen grausamen Befehl: Antworte mir nicht mehr auf diesen Brief nach London, sondern gleich nach Frankfurt post restante. Du staunst? ja ja, ich gehe nicht nach Paris. Was soll ich da? Ich kann nicht gehen, nicht sprechen. Geschäfte will ich jahrelang verbannt wissen, also besser den geraden Weg zur Heimath von Calais über Brüssel, Cöln, Coblenz, den Rhein hinunter bis Frankfurt, welch herrliche Fahrt! — Obwohl ich nun werde etwas langsam reisen müssen und zuweilen einen halben Tag ruhen — so gewinnen wir doch wenigstens 14 Tage und die letzten Tage des Juni hoffe ich in deinen Armen zu liegen."

*) Sie stellte sich später zu 96 Liv. Sterl. 11 Shill. Netto-Gewinn heraus. D. Verf.

Weber ließ es ſich, da er ſich einigermaßen leichter fühlte, nicht nehmen, wie erwähnt, in Miß Paton's Benefiz, am 30. Mai, die Freiſchütz-Ouverture zu dirigiren, kam aber ſo erſchöpft, fiebernd und vor Athemloſigkeit ganz außer ſich nach Haus, daß er noch dieſelbe Nacht Fürſtenau und den Freunden verſprach, ſein Benefiz aufzugeben und nichts mehr zu dirigiren. Der Entſchluß ſtimmte ihn wieder ganz heiter, da er ihn der Abreiſe näher förderte. Sein ganzes Weſen ging aber, mit Abſtreifung aller irdiſchen Intereſſen, in Sehnſucht und Liebe auf.

Von dieſem Augenblicke an füllte nur ein Gedanke noch ſeine Seele: Heim zu den Meinen, ſie nur noch einmal, ein einzigmal ſehen!

Dieß mächtige Gefühl ſteigert ſich im Ausdruck ſeiner Briefe bis zum letzten, der ſchwer ohne Thränen zu leſen iſt, oft durchblitzt von einem tiefen, rührenden Hoffnungsleuchten. So ſchreibt er am 26. Mai:

„ꝛc. Wie ihr mich empfangen ſollt? Ach um Gotteswillen ganz allein. Laßt Niemanden meine reine Freude ſtören, mein Weib, meine Kinder, und meine beſten Freunde, die erſten Augenblicke zu genießen. Ach die Sehnſucht, die ich nach dieſem Augenblicke und meiner Ruhe empfinde iſt für Euch unbegreiflich und räthſelhaft! ꝛc.“

Und ſpäter:

„Nun Gott lob geht es ja mit Gewalt aufs Ende los, ſo daß ich dir baldigſt geliebte Verbote werde zurufen können. O Gott wie glücklich will ich ſein, wenn ich erſt in meinem Wagerl ſitze! —“

Am 1. Juni hatten ſich ſeine Athembeſchwerden ſo geſteigert, daß jeder Athemzug mit einem Hochaufwogen der Bruſt begleitet war, jede Bewegung brachte ihn außer ſich. Dr. Kind erklärte ſeinen Zuſtand gegen die Freunde für bedenklich. Fürſtenau erbot ſich, bei ihm zu wachen, was er mit den Worten ablehnte: „Ich bin nicht ſo krank, als ihr mich macht!“ Er verbot ſich auch das Schlafen von Smart's Diener im Nebenzimmer. Dr. Kind legte ihm ein handgroßes Blaſenpflaſter auf die Bruſt, um ihm Linderung zu verſchaffen, und in der

That war die Nacht, wie er in ſeinem Tagebuch ſagt: „ſehr ſüß“. Tags darauf ſetzte er ſeine Abreiſe auf den 6. feſt, beſprach ſeine Geldangelegenheiten ſehr ausführlich mit Göſchen, bat ihn, verſchiedene Einkäufe an Geſchenken für die Seinen, die Freunde in Dresden ꝛc. zu machen. Auf das Andringen der Freunde, Beſſerung abzuwarten ehe er reiſe, entgegnete er eifrig und wurde immer heitrer, wenn er ihre Gründe beſiegt zu haben glaubte. „Ich muß fort,“ ſagte er, „zu den Meinigen! Sie noch einmal ſehen und dann geſchehe Gottes Wille! —“ Den ihn am 3. Juni beſuchenden Moſcheles fragte er wiederholt um Aufträge nach Deutſchland und dankte ihm in rührender Weiſe für die ihm erzeigte Freundſchaft in London.

Den kranken Mann reiſen zu laſſen, ſchien den Freunden unmöglich. Er konnte nicht mehr ſtehen ohne heftigen Krampf zu fühlen und ſprach doch nur von der Reiſe, obgleich er ſelbſt eine von Smart vorgeſchlagene Spazierfahrt, wegen heftiger Diarrhöe, gegen die kein Mittel mehr anſchlug, ablehnen mußte.

Nur ſchwer willigte er in eine Conſultation von Aerzten über ſeinen Zuſtand und ſchloß mit den Worten: „Ich reiſe aber, falle ſie aus wie ſie wolle!“, und fuhr fort, mit Fürſtenau ſich über die Reiſe zu beſprechen. Nichts, nichts lebte mehr in ſeiner Seele, als der Gedanke: „Fort! heim!“

In dieſem Zuſtande ſchreibt er am 2. Juni ſeinen letzten Brief an Caroline. Die zitternden, ungleichen Schriftzüge ſagen:

Der letzte Brief.

„Welche Freude, geliebte Mukkin, hat mir dein lieber Brief vom 22. Mai gemacht. Welches Glück für mich, Euch ſo geſund zu wiſſen. Wie beneide ich Euch um Euren Appetit, aber leider bin ich noch ſehr erregt und angegriffen. Guter Gott, nur erſt im Wagen ſitzen! Mein Concert iſt noch beſſer ausgefallen als ich dachte, ich habe gegen 100 Liv. Sterl. übrig, für Deutſchland viel, für London nicht. Wäre nur der Freiſchütz künftigen Montag ſchon überſtanden. Nun Gott wird Kräfte ſchenken. Seit geſtern habe ich ein handgroßes Veſicator auf der Bruſt, das ſoll die entſetzliche Kurzathmigkeit bannen ꝛc. ꝛc. Du lebſt ja recht in Saus und Braus, täglich Gäſte! Nun das iſt Recht,

das habe ich lieber, als wenn es in die Apotheke ginge. Gott gebe, daß ich recht helfen kann wenn ich komme. Den beſten Willen dazu bringe ich mit. Da dieſer Brief keine Antwort erhält, ſo wird er ſehr kurz ausfallen. Gelt das iſt bequem, nicht antworten zu dürfen! Fürſtenau hat ſein Concert aufgegeben, vielleicht komme ich dadurch noch um ein Paar Tage früher fort — Heiſa!

„Gott ſegne Euch Alle ††† und erhalte Euch geſund. Wäre ich nur ſchon in Eurer Mitte! Ich küſſe dich innigſt, meine geliebte Mukkin, behalte mich auch lieb und denke heiter an deinen dich über alles liebenden Carl."

Welche Liebe, die ſo ſchreiben läßt, wenn das Todesringen uns näher als die Lebensfülle iſt! Weber machte Fürſtenau Vorwürfe: auch er verbände ſich mit ſeinen andern Freunden, ihn vom Reiſen abzubringen, erklärte aber gereizt, das ſolle ihnen allen nicht gelingen.

Zu Göſchen ſagte er am Abend des 4. Juni, wo dieſer ihn mit dem Arzte wieder beſuchte und leidend, aber völlig freien Geiſtes und Gedächtniſſes fand: „Haben Sie an Ihren Vater etwas zu beſtellen? Ich werde ihm ſagen, daß ſein Sohn mir ein lieber Freund in London war!" Göſchen erwiederte darauf: „Sie hinterlaſſen hier ſo viele Freunde und Verehrer —." „Still!" ſagte Weber, liebenswürdig den Kopf ſchüttelnd. „Es iſt ein großer Unterſchied! —"

Der letzte Abend.

Weber lag ermattet im Lehnſtuhl. Smart, Göſchen, Fürſtenau, Moſcheles um ihn. Er ſprach leiſe aber freundlich mit ihnen, und nur von ſeiner Reiſe. Man drang in ihn, um zehn Uhr zu Bett gehen und einem Wärter oder Fürſtenau zu geſtatten, in ſeinem Zimmer zu ſchlafen. Er verweigerte dieß beſtimmt und ging, kopfſchüttelnd, ſelbſt darauf nicht ein, als man ihn bat, gegen ſeine Gewohnheit, die Thür unverriegelt zu laſſen. Fürſtenau und Smart führten ihn in ſein Schlafzimmer, nachdem er allen liebevoll die durchſichtig bleiche, zitternde Hand gereicht und geſagt hatte: „Gott lohne Euch Allen Eure Liebe! —" Fürſtenau, von dem allein er ſolche Dienſte litt, war ihm beim Auskleiden, das ihm ſehr beſchwerlich fiel, behülflich, beſichtigte noch das Veſicator auf ſeiner Bruſt und verließ ihn erſt,

nachdem Weber, der vorher ſorgſam ſeine Uhr aufgezogen, ihm mit der ihm eigenen Lieblichkeit für ſeine Dienſte gedankt und bis zur Thür mit den Worten geleitet hatte: „Nun laßt mich ſchlafen!“ Es waren die letzten, die ein Menſch von dem theuern Meiſter gehört hat. Offenbar hat ſich Weber ſpäter noch einmal aus dem Bett erhoben, denn man fand am andern Morgen die Thür, durch die Fürſtenau ihn verlaſſen hatte, von innen verriegelt.

Das letzte Wort.

Das Ende.

Die Freunde ſaßen noch kurze Zeit im Geſpräch über den werthen Todtkranken in Sir George's Theezimmer beiſammen und beriethen, trauriger Ahnungen voll, die Maßnahmen, durch die er am Reiſen gehindert werden könnte. Sie gingen um zwölf Uhr auseinander. Beim Herausgehen aus dem Hauſe blickten ſie nach Weber's Fenſter empor — er hatte das Licht ſchon gelöſcht —.

Am andern Morgen um die frühe Stunde, wo Weber die erſten Dienſtleiſtungen zu erhalten gewohnt war, klopfte Sir George Smart's Diener leiſe an ſeine Thür. — Als ſie nicht geöffnet wurde, lauter — das war nie geſchehen, denn Weber ſchlief ſehr leiſe. Er ſchrie laut nach Sir George. Dieſer ſprang aus dem Bett, und als auf ſein Klopfen auch nicht geöffnet wurde, ward halb ſieben Uhr nach dem ganz in der Nähe wohnenden Fürſtenau geſchickt, der, das Schreckliche ahnend, nur nothdürftig bekleidet im Augenblicke ankam. Man entſchloß ſich nun, die Thür zu ſprengen — ſie flog auf — es war todtenſtill im Zimmer. — Nur die Uhr, welche die letzten Bewegungen der Hand, die „Freiſchütz“, „Euryanthe“ und „Oberon“ ſchrieb, aufgezogen hatten, tickte leiſe — —. Die Bettgardinen wurden zurückgeſchlagen — da lag der geliebte Meiſter todt im Bett. — Friedlich auf der rechten Hand eingeſchlafen — kein Kampf, kein Schmerz hatte die theuren Züge entſtellt. Die raſtloſe Sehnſucht nach der Heimath, nach den Seinen, hatte die morſche Hülle der Seele geſprengt. — Nun war Ruhe nach all' dem Kampf. — Er war nicht geſtorben, der unſterbliche Meiſter, er war heimgegangen — —.

Der andre Morgen.

Noch konnten und wollten Smart und Fürſtenau, die trüben Blicks und händeringend am Lager des edeln Todten ſtanden, nicht an ſein Hinſcheiden glauben. Ein Wundarzt, Robinſon, wurde in

höchſter Eile herbeigerufen und ihm aufgetragen, eine Ader zu ſchlagen. Mit athemloſer Angſt hing der Blick am Auge des Arztes, als dieſer die auf der Decke ruhig und krampflos ausgeſtreckte Rechte des Schlummernden ergriff. Kopfſchüttelnd ließ er ſie leiſe zurückſinken und ſagte: Hier iſt Alles vergebens, der Mann iſt ſchon ſeit fünf bis ſechs Stunden todt!

Die Gewißheit gab den edeln Freunden des nun Todten Beſinnung und Thatkraft wieder. Es wurde nach Moſcheles geſandt, deſſen Gegenwart bei den jetzt nöthigen Schritten wünſchenswerth war und der auch eilends erſchien. Nicht umhin konnten die drei nächſten Freunde des ſo ruhig und lieblich ſchlummernd Daliegenden, ihm ein reiches Opfer an Thränen darzubringen. — Dann wurden ſeine Papiere und Effekten vorläufig verſiegelt. Es gemahnte die Freunde wunderbar, daß der Geſchiedene, wie in Ahnung ſeines Endes, alle ſeine Verhältniſſe, bis auf das Verzeichniß der ſeiner Waſchfrau behändigten Wäſche, bis auf das Einſiegeln der Smart's Dienerſchaft beſtimmten Trinkgelder in adreſſirte Packete, ſorgſam geordnet hatte. Die Obduktion der Leiche wurde ſofort veranſtaltet, und fand am Nachmittage deſſelben Tages, in Gegenwart der Doktoren T. Tonken, Charles F. Forbes, Weber's Arzt Dr. P. M. Kind, durch den Chirurg Dr. Robinſon ſtatt. Sie ergab zwei, faſt gleichförmig entwickelte, unheilbare Leiden, jedes genügend, den Tod herbeizuführen, die es als ein Wunder erſcheinen ließen, daß der Geſchiedene ſo lange geathmet. Nämlich ein Geſchwür an der linken Seite des Kehlkopfs, von der Größe einer welſchen Nuß, und in der, durch und durch mit Tuberkeln erfüllten Lunge, zwei Eiterhöhlen von der Größe mäßiger Hühnereier. Obduktion der Leiche Weber's.

Der bis zum Gerippe abgemagerte, kleine Leichnam mit dem großen, edel geformten Haupte, deſſen durchgeiſtigte Züge der Tod unberührt gelaſſen hatte, wurde balſamirt und Abends um 7 Uhr in den bleiernen Sarg engliſcher Form, die den flach ausgeſtreckten Körper eng umſchließt, gelegt, in dem er noch ruht. Der Sarg wurde in Gegenwart der Aerzte verſchloſſen und verlöthet.

Am 6. Juni unterzogen ſich Smart, Moſcheles und Fürſtenau mit der ſkrupulöſeſten Gewiſſenhaftigkeit der ſchmerzlichen Pflicht, ein Weber's Erwerb in London.

Verzeichniß der Verlassenschaft des Verstorbenen anzufertigen. Es fand sich, daß der Todte im Ganzen in England 1097 Liv. Sterl. 6 Shill. erworben hatte, nämlich:

500 Liv. Sterl. durch Verkauf der „Oberon"-Partitur an Kemble.
255 „ „ durch Leitung von 12 Vorstellungen des „Oberon".
125 „ „ durch Leitung von 5 Oratorien-Concerten.
26 „ „ 5 Shill. an Honorar vom Marquis v. Hertford.
52 „ „ 10 „ an Honorar von Miß Coutts.
15 „ „ 15 „ durch Leitung eines Philharmonischen Concerts.
96 „ „ 11 „ an Reingewinn seines Concerts.
26 „ „ 5 „ durch Composition des Liedes aus „Lalla Rookh" für Mr. Ward.

Hiervon waren 752 Liv. Sterl. 17 Shill. baar vorhanden, das Uebrige theils nach Dresden gesandt, theils durch den Aufenthalt in London absorbirt.

Alle Gelder und Effekten wurden Fürstenau behändigt, dem aus der treufleißigen Regulirung sämmtlicher Angelegenheiten Weber's noch Schwierigkeiten erwuchsen, die ihn bis Mitte August in London fest hielten.

Huldigungen in London nach dem Tode.

Die Nachricht von Weber's Tode erscholl in hohem Tone im öffentlichen Leben der Weltstadt und durchdrang mit Sensation, Rührung und schmerzlicher Theilnahme alle Schichten der Bevölkerung. Sympathien und Antipathien und kleine Empfindungen schwiegen vor der Majestät des Todes, nur dem Ausdrucke für das Raum lassend, was Weber nicht schien, sondern war. Alle Organe der Publicität, vorzüglich aber das „Harmonicon", die „Times", „New Times" und „Morning Chronicle" würdigten im edelsten Style, in ausführlichen Apostrophen, Verdienst und Wesen des Geschiedenen, nicht ohne Beimischung von Stolz, daß der große Künstler sein letztes Werk für England geschaffen, in England zuletzt gewirkt und da, unter Kränzewerfen und dem jubelnden und feiernden Zurufe der Welt geschieden sei, den er, setzten sie nationalbewußt hinzu, „nirgend so hätte hören können, als in London allein."

Leider überhallten drommetendröhnende Nachrichten vom Kriegsſchauplatze in Griechenland ſchon wenige Tage nach Weber's Tode die Erinnerung an ſeine ſüßen Melodien und lenkte die Aufmerkſamkeit der Neuigkeiten verſchlingenden Weltſtadt noch ſchneller und draſtiſcher, als es ſonſt geſchehen ſein würde, von dem Angedenken des großen Todten ab.

Nicht daß die Kunſtinſtitute Londons ihn ohne ehrenden Tribut gelaſſen hätten. Sogar die ariſtokratiſch ihm im Leben abgewandte „Philharmoniſche Geſellſchaft" leitete ihr Concert am 12. Juni durch den Trauermarſch aus Händel's „Saul" ein: „As a tribute to a departed Genius". Noch edler und feinfühliger bethätigte das Drury-Lane-Theater, deſſen Beſtrebungen Weber's Wirken doch Concurrenz gemacht hatte, ſeine Theilnahme am frühen Tode des großen Künſtlers, der zugleich unbemittelter Familienvater war, indem es ſeine Räume an dem Tage, wo im Covent-Garden-Theater (17. Juni) das Benefiz für Weber's Familie ſtattfand, mit dem Bemerken ſchloß, „daß es die Einnahme dort nicht ſchmälern wolle". Die Verpflichtung zu dieſem Benefiz, das von dem edlen Kemble, der ſich in allen Stücken als liebenswerther Menſch, großherziger Geſchäftsmann und Weber's wahrer Freund gezeigt hatte, dieſem über den Vertrag hinaus zugeſichert worden war, wurde von ihm auch durch den Tod nicht als erloſchen betrachtet. Gab er doch ihm, indem er den Seinen gab! Aber das ſo edelmüthig und liebevoll Gewährte trug nicht die gehofften Früchte. Die Theilnahme an Weber ſchien mit einem Male wie erſtorben; keiner von Allen, denen er empfohlen geweſen war, keiner der Vornehmen und Reichen, deren Zirkel er mit dem letzten Aufleuchten ſeines Genius erhellt hatte, trug ſein Scherflein in die Theaterkaſſe, um den Manen des berühmten Todten, in ſeinen Lieben ein kleines Neigungsopfer zu bringen. Am fernſten hielten ſich auch hier die Landsleute Weber's, die Deutſchen, die ſchon während ſeines ganzen Londoner Aufenthalts, ſtatt ſich am Strahl des Ruhms ihres Vaterlandsgenoſſen zu erwärmen, ſtatt ſich hebend und ſtützend, gehoben und geſtützt um ihn zu ſammeln, fühl und ängſtlich den von der Ariſtokratie nicht Angelächelten, der ſie zum großen Theil ihre Exiſtenz ver-

Mißlingen des „Benefiz".

dankten, gemieden hatten. Faſt kein Deutſcher war in der faſt leeren Benefiz-Vorſtellung des „Oberon“ am 17. Juni zu ſehen, deren Erträgniß, ſtatt den Hinterlaſſenen Erkleckliches zu gewähren, kaum die Tageskoſten deckte.

Comité für das Begräbniß Weber's.

Dagegen hatten ſich Weber's nächſte Londoner Freunde Smart, Hawes, Kemble, Moſcheles und Braham ſtillſchweigend in dem ihnen ſelbſtverſtändlich ſcheinenden Gedanken geeinigt, daß die beträchtlichen Beerdigungskoſten nicht von dem kargen Erwerbe des Verſtorbenen, denſelben ſchmälernd, beſtritten werden dürften. Sie bildeten, unter Zuziehung von Attwood, Sir J. A. Stevenſon, W. F. Collard, T. d'Almaine, S. Chappell, J. Willis, J. Preſton und J. Potter ein Comité, das die ſämmtlichen Beſorgungen, die zur feierlichen Beiſetzung Weber's erforderlich waren, nebſt Beſchaffung der nöthigen Mittel durch Subſcription, beziehentlich Zahlung aus eigner Kaſſe, übernehmen ſollte. Das Comité erließ am 12. Juni eine Aufforderung an die muſikaliſche Welt, am Begängniſſe Weber's, das am 16. Juni ſtattfinden ſollte, Theil zu nehmen, und beſtimmte nach engliſcher Sitte den Beitrag, den Jeder, „der der Ehre theilhaft werden wolle als Trauernder zu folgen“, 1 Liv. Sterl. 11 Shill. 6 Pence, an den Sekretär des Comité's, Thomas d'Almaine, einzuzahlen habe.

Aufruf zu Beiträgen für ein Monument von Weber.

Zu gleicher Zeit rief das Comité im „Musical quarterly magazine and review“ das engliſche Volk zu einer Subſcription auf, deren Ertrag zu einem Monumente für Weber verwendet werden ſollte. Der zu zeichnende Beitrag dürfe nicht unter einer Guinee ſein. Subſcriptionsliſten würden bei der Leichenfeier ausliegen, die von nie vorher dageweſener Großartigkeit werden ſolle.

Mit Feuereifer beſchäftigte ſich das Comité, deſſen Seele Smart, d'Almaine, der berühmte Organiſt Attwood, Moſcheles und Hawes waren, damit, den kleinen, unſcheinbaren Bleiſarg, der in Smart's Zimmer mit ſchwarzem Tuche bedeckt ſtand, mit ſeinem koſtbaren, jüngſt ſo klang- und wärmereichen, jetzt ſtillen, kühlen Inhalte, der Fürſtenwürde des Genius angemeſſen, zur Gruft zu beſtatten. Als ſolche bezeichnete ſich durch die Confeſſion, der Weber angehört hatte,

von selbst die der Capelle St. Mary in Moorfields, der katholischen Metropolitan-Kirche Londons.

Zur Förderung der auf Sammlung des Fond zur Errichtung eines Denkmals gerichteten Bestrebungen, erschien es dem Comité passend, beim Begräbnisse selbst eine grandiose Aufführung von Mozart's Requiem in der Moorfields-Capelle zu veranstalten und dabei hohe Entréepreise zu erheben. Die deshalb mit dem kathol. Bischof von London gepflogenen Unterhandlungen zerschlugen sich aber, da derselbe behauptete, daß über die Sitze in der Capelle, die zum allergrößten Theile der subscribirenden Congregation gehörten, nicht weiter verfügt werden könne. Vorbereitungen zum Begräbniß.

Man war nun kühn genug, sich mit dem Decan der Westminster-Abtei in Vernehmen zu setzen und ihn zu bitten, die Feier in dieser berühmten Kirche halten zu lassen. Dieser, obwohl zu den wärmsten Verehrern Weber's gehörig, fand es doch, wie fast vorauszusehen gewesen war, den strengen englischen Anschauungen gegenüber, durchaus unzulässig, daß eine katholische Todtenfeier in den Hallen gehalten werde, die der Geist der Hochkirche von England mit seinen ausgeprägten Formen erfüllte.

Man kehrte daher zu der Vorführung des Requiem in der Moorfields-Capelle zurück und gab, mit dem Verkaufen der Plätze, auch bis auf Weiteres den Gedanken an einen Fond für das Denkmal auf. Die Ehre, dem Meister ein Monument zu errichten, sollte, Gott sei Dank, deutschen Männern bleiben!

Kaum stand somit das Programm der musikalischen Leichenfeier fest, so sahen die redlichen Freunde Weber's im Comité mit Rührung sich von den beeiferten Kundgebungen aller Kunstnotabilitäten Londons bestürmt, die sämmtlich der Gunst theilhaft zu werden wünschten, bei demselben mitzuwirken. Der erste von Allen, der an Argyle Rooms, wo das Comité tagte, vorfuhr, war der Gesangsheros ohne Gleichen, Lablache, dann kamen die Stephens, die Paton, die Cubitt, die Andrews, die Farrar; dann Evans, Pinto, Phillips, Cramer, Mori, Moralt, Willmann, Loder ꝛc. ꝛc.! Die Orchester und Chöre von Covent-Garden und Drury-Lane und der Philharmonischen Gesellschaft peti-

tionirten um gleiche Ehre in ihrer Geſammtheit. Kaum dem dritten Theile der Zuſtrömenden konnte, des beſchränkten Raumes auf dem Chore wegen, die Mitwirkung geſtattet werden. Die Auswahl wurde Francis Cramer, der die Leitung der Aufführung übernahm, anvertraut.

Der 21. Juni wurde zur Beiſetzung feſtgeſtellt.

Die Schreckenspoſt in Dresden.

Während alle dem flog Fürſtenau's Brief mit der Schreckenspoſt nach Dresden. Es war ein Todesurtheil darin für das reinſte Eheglück, das jemals zwei Sterblichen geblüht hat, für eine holdeſte Häuslichkeit, für eine hoffnungsreiche Zukunft, und faſt Todesgift für eins der edelſten Frauenherzen; er erklärte zwei blühende Knaben zu Waiſen und nahm Weib und Kind des Todten ſelbſt die Erhebung, die im Erfüllen der letzten Pflicht gegen den Geliebten, dem letzten Kuſſe auf die erkaltende Hand, ruht. — Was Wunder, daß Fürſtenau es nicht über ſich gewann, an Caroline ſelbſt zu ſchreiben. Der Brief war an ihre nächſte Freundin, Fräulein Charlotte von Hanmann, gerichtet.

Die Arme hatte mit dem Entſetzlichen in Hand und Herz den weiten Weg hinaus nach Hoſterwitz, wo Caroline wohnte, zu fahren. — Unfähig, allein der leidenſchaftlichen Frau in dieſem Schreckensmomente gegenüber zu ſtehen, ließ ſie den Wagen im Dorfe, vor dem ungefähr hundert Schritt von Weber's Wohnung gelegenen Hauſe halten, in dem Freund Roth ein Stübchen gemiethet hatte. Caroline hatte das Rollen des Wagens gehört — ſie ſprang an das Thor des Gehöfts — ſah ihn an ungewöhnlicher Stelle halten, Fräulein von Hanmann ausſteigen, in Roth's Haus verſchwinden — das war nie geſchehen — die ſchrecklichſte Ahnung faßt ſie — ſie fliegt mehr als ſie geht nach jenem Hauſe — ſieht die Beiden im Garten weinend, händeringend ſtehen — da weiß ſie Alles und liegt im Augenblicke bewußtlos zu ihren Füßen. — Das vierjährige Söhnchen Max war ihr nachgelaufen. — Faſt vierzig Jahre ſind ſeitdem vergangen, aber in ſeinem Ohre gellt heut noch der Schrei, mit dem ihn die Mutter umklammerte, als ſie aus todtenähnlicher Ohnmacht auf dem Raſen

liegend erwachte und das thränenbeſtrömte Kindergeſicht über ſich gebeugt ſah. — — —

Die Beiſetzung in Moorfields.

Am 21. Juni früh Morgens wurde im Hauſe 91 Great-Portland-Street zu London, in dem Carl Maria von Weber geſtorben war, der bleierne Sarg, welcher die Leiche des großen Meiſters barg, in einen zweiten umſchließenden, mit ſchwarzem Sammet beſchlagenen, von Eichenholz geſenkt und am Fußende deſſelben eine Kupferplatte mit folgender Inſchrift angeſchlagen:

Carolus Maria Freiherr von Weber
nuper
Praefectus musicarum Sacelli regii
apud Regem Saxonum
Natus oppido Eutin inter Saxones
die 18 Decembris 1786
Mortuus Londini
die 5 Junii 1826
anno quadragesimo
aetatis suae.

Das Begräbniß ſollte nach dem Willen des Comités im Style der Beiſetzung von Perſonen höchſten Rangs erfolgen.

Um halb acht Uhr Morgens verſammelten ſich die zahlreichen Perſonen, die dem Begräbniſſe als Leittragende beiwohnen wollten, in den Räumen von Sir George Smart's Hauſe, der ſich, über Tod und Grab hinaus, als edler, uneigennütziger Freund Weber's bewieſen hat, und um halb zehn Uhr ſetzte ſich der Conduct in Bewegung. Er bot, nach engliſchem Ritual geordnet, einen ſeltſam düſtern, mittelalterlichen Anblick.

Der Conduct.

Voran drei ſchwarzgekleidete Herolde mit Stäben zu Pferd, dann ſchritten zwei ſolche in langen, ſchwarzen Seidenmänteln zu Fuß. Hinter ihnen wurde das Begräbniß-Ehrenzeichen, aus einem großen Buſche ſchwarzer Straußfedern beſtehend, von einem ſechſten Herolde, neben dem zwei Pagen gingen, hergetragen.

Dann folgte der von ſechs Rappen gezogene, ganz ſchwarze Leichenwagen, auf dem nur in glänzenden Farben das Wappen der

Weber'ſchen Familie und in Goldſchrift das Wort: „Resurgam“ leuchtete.

In dem erſten der, die Mitte des Zugs bildenden, ſechszehn Trauerwagen, ſaßen, als beſonders Leidtragende, Smart, Fürſtenau, Dr. Kind und Göſchen, im Coſtüme aller Trauernden, ſchwarzen Seidenmänteln, langen, ſchwarzen Schärpen um den Hut und ſchwarzen Handſchuhen.

Die andern Wagen füllten faſt alle Kunſtnotabilitäten Londons, von denen wir nur Kemble, Fawcett, Cramer, Haviland, Burke, Robertſon, Olivier, Planché, Liverati, Dr. Forbes, Savary, Braham, Moſcheles, d'Almaine, Collard, Chappel, Willis, Power, Stevenſon, Ayers, Gieſe, Duruſet, Robſon, Shield, Webbe, Clementi, Lindley, Major, Horn, Cahuſec, Rodwell, Horsley, Stumpff, Schleſinger, Burrowes, Paine, Cooke, Wordsworth, Revadino, Ward, Walmesley, Kieſewetter nennen. Die am Schluß folgenden Equipagen gehörten Miß Stephens (jetzige Countess of Essex), Braham, Willot und Ayers.

Volle anderthalb Stunden bedurfte der, ſchneller als in Deutſchland üblich, ſchreitende Zug, um die große Strecke von Great-Portland-Street bis zur Mitte der City nach Moorfields zurückzulegen, ſo daß er erſt um elf Uhr an der Moorfields-Capelle anlangte.

Schon lange ehe dieß der Fall war, hatte ſich die ſchwarz ausgeſchlagene, mit Wachslichtern erhellte Kirche, die ungefähr zwei tauſend Menſchen faßt, bis auf den letzten Platz beſetzt, und Chor und Orgelplatz füllte die dichtgedrängte Maſſe von mitwirkenden und theilnehmenden Künſtlern.

Der Prieſter-Diakon und die Unterdiakonen und Chorknaben erwarteten den Zug am Altar. Als der Sarg im Eingange der Kirche erſchien, ſchritten ſie ihm entgegen und geleiteten ihn dann in feierlicher Prozeſſion im Hauptſchiffe entlang. Im Augenblicke, wo der Zug ſich geſtaltet hatte, quollen vom Chore impoſant, erſchütternd, unvergleichlich vorgetragen, die Töne von Mozart's Requiem herab.

Requiem aeternam dona eis domine
Et lux perpetua luceat eis!

klang es majestätisch durch den menschengefüllten, großen, todtenstillen Raum.

Der große Meister ging schlafen bei den Tönen seines geliebtesten Meisters! —

Das Fortbrausen des vollen Chorgesangs, der, getragen von Stimmen und Kunstkräften ersten Ranges, einen himmlischen Glanz und überwältigende Kraft erhielt, ließ die Herzen unter einem überirdischen Eindrucke erhebender Erschütterung zittern.

Während dessen nahmen die Leidtragenden ihre Plätze ein, der Sarg wurde auf einen Katafalk gehoben und der Priester intonirte die einleitenden Gebete, während der volle Chor die Responsorien übernahm. Es war, als ob Engelstimmen dem irdischen Gebete entgegentönten, und als das Orchester im „dies irae, dies illa", jenem musikalischen Weltgerichte, in überwältigenden Klängen das Beben der Sünder, das Verzweifeln der Schuldigen und den jubelnden Triumph der Gerechten herniedertönte, die Majestät des großen Richters im „Rex tremendae" und die gläubige Zuversicht im „Salve me fons pietatis" sich in göttlichen Harmonieevangelien offenbarte, da war wohl keine der erschütterten Seelen in der Capelle, die nicht von dem Gefühle voll gewesen wäre, daß der ruhig dort im Katafalk unter den Wogen der gewaltigen Töne Schlummernde, weder das Gericht Gottes, noch das Weltgericht der Kunstgeschichte zu fürchten habe — —.

Nachdem die letzten Klänge des Requiems verhallt waren, wurde der Sarg wieder vom Katafalk gehoben und unter den imposanten Klängen des Todtenmarsches aus „Saul" von den Priestern in die unter der Kirche befindlichen Grüfte getragen — als erster einer langen Reihe von Särgen auf Quadern gestellt — ein kurzes Gebet — die Fackeln verloschen — es wurde still um den Todten — die Thüren der Gruft schlossen sich und fern, fern von Heimath, Lieben und Allem, was sein großes, warmes Herz ersehnte, ruhte Carl Maria von Weber's Leib verkühlt in Mitten eines fremden, kühlen Volks.

Die Translocation.

Doch es war, als sei die Heimath-Sehnsucht, das letzte, stärkste Gefühl, das die Brust des sterbenden Meisters im letzten Seufzer gehoben hatte, nicht mit seinem Leibe gestorben. Wie ein ruheloser Geist, dessen Erlösungswort noch nicht gesprochen ist, webte sie fort und bewegte Herzen die den Meister liebten, daß sie emsig zu streben begannen, den Zauber zu brechen. Dieß konnte nur geschehen, wenn die verkühlte Asche des sehnenden Mannes in Heimatherde, in der Mitte der Gräber der Seinen gebettet wurde.

Dr. Gambihler.

Fünfzehn Jahre nach dem Tode Weber's (1841), erschien ein Aufruf des Dr. Gambihler in der „Europa", der feurig dazu aufrief: „dem deutschen Sänger ein Grab in deutscher Erde zu bereiten", und

Dr. Schäfer.

schon einige Wochen darauf, am 16. Februar 1841, redete Dr. Schäfer in den „Sächsischen Vaterlandsblättern" die Dresdener Capelle, das Institut in dessen Schooße Weber am ruhmreichsten gewirkt, in gleichem Sinne an. Am 4. März desselben Jahres aber geschah der erste praktische Schritt in der Sache, indem Weber's langjähriger Freund, der

Ferdinand Heine.

Schauspieler und treffliche Costümzeichner F. Heine, die Eröffnung einer Subscription: „zum Zwecke der Ueberführung von Weber's Asche nach Dresden", im Dresdner Anzeiger vorschlug und der alte, wackere Buchhändler Arnold, immer ein „Mann des Vorndran" wenn es Gutes zu fördern galt, Subscriptionslisten zu Beiträgen in seiner Handlung auslegte. Ihm folgten sofort die Handlungen von Möser und Rotter und Küstner in Dresden und Leipzig.

Wieder war es Dr. Schäfer, der am 14. März an die Gesellschaft „Liedertafel" zu Dresden, den Antrag stellte, die Sache rüstig in die Hand zu nehmen. Und es geschah mit wunderbarem Eifer.

Concert der Dresdener „Liedertafel".

Schon am 26. März konnte ein Concert zum Besten der Sache gegeben werden. Weder der Besitzer des Saals (Herr Gerstkamp), noch die Mitwirkenden, noch der Drucklieferant (Herr Fürstenau), noch die Arbeiter schmälerten die Einnahme durch Gebührenberechnung. Diese war daher bedeutend (391 Rthlr.).

Hatte die Angelegenheit damit einen Anlauf in ungewöhnlich raſchem Tempo genommen, ſo verlangſamte ſich dieß bald gewaltig, als geſandtſchaftliche Berichte aus London die Ueberführung des Sarges Weber's nach Dresden, deſſen Bewahrung in der Moorfields-Capelle geſichert erſchiene, als nicht dringlich bezeichneten, Dr. Schäfer, eine brauſende, feurige Natur, bald verfeindet und entmuthigt, die Mitwirkung bei der Sache aufgab, das Comité faſt ganz zerfiel, und die Geſangsfeſte 1842 und 1843 die Liedertafel anderweit beſchäftigten.

Die Angelegenheit ruhte.

Da war es Ferdinand Pickert, damals Sekretär des preußiſchen Generalconſulats zu London, der durch Briefe an Caroline und den Reſt des Comité die Sache wieder erweckte. Der Tonkünſtler F. W. Brauer, ein, lange Jahre hindurch der Weber'ſchen Familie engverbundener, trefflicher Freund, regte Richard Wagner, damals Capellmeiſter in Dresden, an; neues Leben trug den Gedanken weiter und ein neues Comité, aus Richard Wagner, Hofrath Dr. Schulz, Adv. Flemming, Tonkünſtler Brauer, Profeſſor Löwe, Schauſpieler Ferdinand Heine und Banquier Lötze beſtehend, ergriff die Sache mit Eifer und kraft der ihm beiwohnenden geiſtigen Potenzen.

Ferdinand Pickert. F. W. Brauer. Richard Wagner. Neues Comité: Schulz, Löwe, Flemming, Heine, Wagner, Lötze, Brauer.

Dieß Comité beſchloß nun, 1844, die Angelegenheit der Translocation der Aſche Weber's, nur als den Beginn ſeiner Wirkſamkeit zu betrachten, die mit Errichtung eines würdigen Monuments zu ſchließen haben würde.

Der älteſte Sohn des Meiſters, Max, der ſich mit Studien beſchäftigt, in London aufhielt, empfing Auftrag, die Verhandlungen wegen der Entnahme der Leiche aus der Gruft von Moorfields und der Ueberführung zu pflegen. Geſtützt von Rath und Hilfe des preußiſchen General-Conſul Hebeler, Julius Benedikt's, Ferd. Pickert's, Eduard Röckel's, der Brüder Präger, des Buchhändler Schloß, des Pfarrer Jauch in Moorfields ꝛc., konnte er bald die Löſung aller

Schwierigkeiten melden, und den theueren Ueberreſten vorauf nach Deutſchland eilen.

Die Leiche des Vater's ſollte trotzdem nicht die erſte ſein, die er nach der, inzwiſchen vom Comité auf dem katholiſchen Kirchhofe zu Dresden, nach Semper's Entwurfe, einfach edel erbauten, Weber'ſchen Familiengruft zu leiten hatte.

Alexander von Weber ſtirbt.

Kaum war es ihm noch vergönnt, ſeinen geliebten Bruder Alexander, einen zu den ſchönſten Hoffnungen berechtigenden jungen Mann an's Herz zu drücken, als ihn tückiſch die Maſern aus ſeinen und der, den Aufregungen der kommenden Zeit entgegen bebenden Caroline Armen entriſſen.

Die verzweifelnde Mutter hatte den blühenden, hoffnungsreichen Sohn faſt gleichzeitig mit dem, vor vier Luſtren geſtorbenen, großen Gatten zu begraben! — —

Der ſchlichte Leichenzug des Jünglings beſchritt am 2. November denſelben Weg nach der noch unvollendeten Gruft, auf dem, fünfzig Tage ſpäter, der unermeßliche Conduct wallen ſollte, der die Aſche des unſterblichen Vaters geleitete.

C. M. v. Weber's Leiche in Hamburg.

Am 25. October 1844 landete der „John Bull" mit der Leiche Weber's an Bord, in Hamburg, das reiche Vorbereitungen zum Empfange des deutſchen Meiſters auf deutſcher Erde, getroffen hatte. Und über allen den hunderten von Schiffen im Hafen, die Stämme aus allen Theilen der Welt zum Himmel emporſtreckten, flaggten die Banner von Lima und Ecuador, wehten die Sterne von Amerika und das Kreuz England's und die Sonne Braſilien's zu Weber's Ehren! Er gehörte eben der Welt an, der Todte, den am 29. October ein Leichenconduct zu Waſſer, unter den Klängen von Beethoven's Trauermarſch, vom hohen Bord des engliſchen Schiffs nach dem Kahne des Schiffer Weber führte, der ihn die Elbe empor nach Dresden bringen ſollte.

Da wollte ein früher Froſt die Pläne ſtören, die zur feierlichen Einholung des Sarges, in Dresden entworfen worden waren und die ſämmtlich von einem Empfang deſſelben im Schiffe ausgingen

Dieſes fror nämlich bei Wittenberge ein. Aber auch dieſe Schwierigkeit wurde beſiegt. Die Leiche wurde auf der Eiſenbahn nach Dresden und dort, am Morgen des 14. December, vom rechten Ufer des Stromes, wo damals die Eiſenbahn mündete, nach dem linken herübergeführt, wo eine große ſchwimmende Plattform und eine Ehrenwache ihrer am Quai harrte.

Beim Abendgrauen bedeckten ſich die Straßen vom Quai bis nach dem katholiſchen Kirchhofe in Friedrichsſtadt-Dresden, mit unabſehbarer, aber mit wunderbarem Takte faſt lautlos harrender Menſchenmaſſe. Wie ein Reif von dunklem Gold um einen Edelſteinring, ſchlang ſich ein Halbkreis von Pechfackeln um den Ring von weißleuchtenden Wachslichtern, der den großen, ſchwarzen Teppich am Ufer umgab, auf dem die Künſtlerſchaft Dresdens zum Empfang der Leiche bereit ſtand. Düſter und feierlich von den Fackeln angeglüht, wogte im dunklen Nachthimmel ein mächtiges Banner, mit der Inſchrift: „Weber in Dresden" von der Raa des Schiffes herab, auf dem der Katafalk ſtand. Weber in Dresden.

In tiefem Schweigen umgab das dunkle Gewoge des Menſchenmeeres die Lichtmaſſe. Welcher Augenblick dann, als der Sarg vom Tauwerk des Schiffes unſichtbar getragen, im Lichte von hundert Fackeln, vom mächtigen Feſtgeſang begrüßt, langſam emporſtieg, und ſich nach dem Ufer zu ſenkte, als ſchwämme er, von dem Geiſte der Harmonie getragen, auf den Wellen des Tönemeeres daher nach der Heimatherde! War der Mann, deſſen Leiche der kleine Sarg umſchloß, doch ein ſo mächtiger Erreger und Sänftiger dieſer Wogen geweſen, hatte er ſich doch ſo unausſprechlich geſehnt, den Heimathboden zu berühren!

Der Zug ordnete ſich. Voran ein Muſikkorps von über hundert Mann, durch Liebe und Verehrung zuſammengeſtellt aus allen Muſikanſtalten der Stadt, und zog dahin, eingeſäumt von einer unabſehbaren Fackelreihe, unter dem Schalle eines von Wagner, nach Motiven aus „Eurhanthe", componirten Trauermarſches von unbeſchreiblich erſchütternder Wirkung. Dann hinter dem Leichenwagen, deſſen Decken die Mitglieder des Comité's trugen, und dem zwiſchen Th. Hell und Leichenconduct in Dresden.

Fürstenau schreitenden jetzt einzigen Sohne Weber's, folgte Alles was Dresden an geistiger Bedeutsamkeit besaß, das Theaterpersonal, die Sängervereine, die Akademie ꝛc.

So kehrte der bescheidene Weber zur Ruhe heim.

In der trauerfestlich, hochkünstlerisch geschmückten Capelle des Friedhofs, empfingen die Frauen des Theaters, die Schröder-Devrient und Spatzer-Gentiluomo an der Spitze, schwarz gekleidet den Sarg, den sie mit Lorbeern bedeckten, — dann schloß die Feier, die Fackeln verlöschten und — erst als das Kirchlein leer war, nur noch zwei Lichter am Altare brannten, trat eine alternde, kleine Frau an die Bahre und sank stumm an der Seite eines blassen jungen Mannes, der dort knieete, zusammen — —

Am folgenden Morgen des 15. December ward Weber's Leiche in die Familien-Gruft gebracht; dieselbe achtungsvoll stille Theilnahme unermeßlicher Menschenmenge. — Der einst von ihm selbst, in früher Jugend zu Breslau componirte Trauermarsch, mit neuem Text von Jäsing, geleitete ihn zu der Stätte, wo er endlich an der Seite seines jüngsten Kindes Ruhe finden sollte. Trefflich sprach Hofrath Schulz, tief zum Herzen gehend, schlicht, erhaben und gedankenreich Richard Wagner, dann Theodor Hell in Versen an der offenen Gruft. Dann sank der Sarg, — ein tief ergreifender Grabgesang von Wagner erklang. Der Sohn ließ die erste Scholle hinunterrollen, die Gruft füllte sich mit Blumen und Lorbeern und Carl Maria von Weber ruhte in der Heimath — war bei den Seinen. —

Carl Maria von Weber bei den Seinen.

Aufruf zu Beiträgen für Errichtung eines Monuments.

Nachdem dieß eine Ziel der Wackeren, die das Comité bildeten, erreicht war, richteten sie mit erneutem Muthe die Blicke auf die Vollendung alles dessen, was sie zur Ehre des geliebten Meisters zu thun beschlossen hatten, auf Herstellung eines würdigen Monuments für ihn. Es sollte, ihren Wünschen nach, eine überlebensgroße Bronzefigur auf reich und sinnig verziertem Piedestale werden.

Sie erließen unter dem 16. December 1844 einen Aufruf, Beiträge zu diesem Monumente zu steuern, an alle Bühnen und alle

Verehrer Weber's. Nur drei Hoftheater, die zu Berlin, Dresden und München, und die kleine Nürnberger Privat-Unternehmung unter des wackeren Röder Leitung, entsprachen demselben, durch Veranstaltung von Benefizvorstellungen, deren Gesammterträgnisse, nur nach Abzug des Honorars, das sich Frau Jenny Lind-Goldschmidt für Gastdarstellung der Agathe in Berlin zahlen ließ, dem guten Zwecke zuflossen. Das deutsche Volk aber, in dessen Mund und Herz Weber's Lieder lebten, blieb völlig stumm; kein Pfennig freiwilliger Beitrag lief ein. Nur in Petersburg und London wurden, durch der berühmten Meister Adolf Henselt und Julius Benedikt Mühen, in Privatkreisen ansehnliche Summen gesammelt.

Dann kamen die Sturmjahre in denen Alles ruhte, eines der feurigsten Comité-Mitglieder, R. Wagner, aber aus Deutschland flüchten mußte. An seine Stelle trat G. Reissiger, weit weniger be- G. Reissiger.
eifert zu Weber's Ehre zu wirken, mit Mühe gewann F. Heine Meyerbeer für die Mitgliedschaft und da das Comité, unentmuthigt durch fast fünfjährigen Stillstand in dieser Sache, wegen Ausführung der Bildsäule mit Ernst Rietschel in Vernehmen trat, verstärkte es sich (Ernst Rietschel übernimmt die Ausführung des Monuments für Weber.
durch den künstlerischen Rath eines der größten Künstler unserer Zeit, Schnorrs von Carolsfeld.

J. Schnorr von Carolsfeld.

Niemand war geeigneter des edlen Romantiker Weber, des tiefinnerlichen Meisters Bild zu schaffen als der feinfühlige Rietschel, in dessen zartbesaitetem Innern die seelische Musik des Meisters so sympathisch wiedertönte.

Im Jahre 1851 erließ das Comité einen neu anregenden Aufruf, der nur ein Resultat, ein Concert des Dresdner allgemeinen Sängervereins, zur Folge hatte, das von Marie Wieck unterstützt, einen Ertrag von 42 Rthlr. 24 Sgr. lieferte.

Wieder fiel die Angelegenheit bis 1856 in einen jener lethargischen Schlummer, an welchen sie so oft und peinlich gelitten hat.

In diesem Jahre stellte, auf Veranlassung Liszt's und der Fürstin Wittgenstein, der große belgische Maler Direktor De Keyser, zwei seiner Direktor De Keyser.
Meisterwerke, darunter das rührende Phantasiestück „C. M. v. Weber's letzter Augenblick", zum Besten des Denkmal's aus, durch welche Be-

reitwilligkeit der Kasse 160 Rthlr. Reingewinn zuflossen und im Jahre
Fürstenbeiträge. 1857 entsprachen einige Fürsten, an die das Comité sich um Förderung seiner Zwecke gewandt hatte, den Wünschen, indem der Kaiser von Oesterreich 155 Rthlr., der Fürst von Schwarzburg 27 Rthlr. der Kasse steuerten, die Großherzöge von Weimar und Baden aber Theatervorstellungen zum Besten des Monuments anordneten. Die
Dresdener „Liedertafel". „Liedertafel" zu Dresden, diese rührige, begeisterte Gesellschaft, gab ein sinniges Volksconcert, das 162 Rthlr. eintrug.

Alle diese Quellen flossen aber weitaus zu spärlich, um das Unternehmen flott zu halten, und Alles wäre vielleicht wieder in's Stocken gerathen, ohne das Leben, welches ihm glücklich die Bemühun-
Frau Jenny Ney. gen dreier berühmter Künstler einhauchte. Frau Bürde-Ney bestimmte den Ertrag eines großen in Hamburg gegebenen Concertes für das Denkmal Weber's. Die exorbitanten Rechnungen der Localbesitzer, Mitwirkenden, verkümmerten diesen aber so, daß die edle, feinfühlende Frau, für jene erröthend, den kleinen Ueberschuß abzuliefern sich scheute und den vollen Betrag des Honorars einer Gastdarstellung in Berlin hinzufügend, 521 Rthlr., den höchsten Betrag den irgend eine Person gespendet, in die Hände des Comité's legte. Ihr folgte We-
Wilhelmine von Bock (Schröder-Devrient). ber's herrliche Schülerin Wilhelmine v. Bock (Schröder-Devrient), die fast ihre letzten Lieder für den Meister sang; Dawison, der stets
Bogumil Dawison. zur Hand ist, wo es Löbliches zu fördern gilt, und eine seiner Meisterlesungen dem Zweck widmete. Das Concert der Schröder-Devrient ergab 341 Rthlr., Dawison's Lesung 301 Rthlr. Erträgniß. Es war, als sei durch diese edlen, reinen Bestrebungen endlich das Eis gebrochen, welches die Herzen gegen das Unternehmen verkühlte.

Wer hätte gemeint, daß es so schwer halten sollte, für das Denkmal des populärsten Componisten unter 42 Millionen Deutschen und über 300 europäischen Theaterverwaltungen, von denen fast keine war die nicht Vortheil von seinem Schaffen gezogen, 8 bis 9000 Rthlr. zusammen zu bringen!

Ein wunderliches Faktum ist, daß Weber's Monument ganz ohne freiwillige Beisteuer des deutschen Volkes errichtet worden ist!

Das Berliner Theater widmete nun den Netto-Ertrag der 301. Vorstellung des „Freischütz", mit 771 Rthlr. 20 Sgr. dem Zwecke, die Hoftheater zu Hannover und Meiningen gaben Vorstellungen zu dessen Besten, mit nicht genug anzuerkennender Liberalität bestimmten die Vertreter der Gemeinde Dresden 1000 Rthlr. aus städtischen Mitteln für die Herstellung des Piedestal's von Meißener Granit, und ein kunstfreundlicher, reicher Bürger von Görlitz, L. Ephraim, spendete ein sehr ansehnliches Geschenk. L. Ephraim.

Dagegen wurde, in sehr bedauerlicher Weise, die schon ertheilte Genehmigung zu einem Concerte, das die Theater-Direktion zu Dresden zu geben beabsichtigte, zurückgezogen, weil man sich mit Franz Liszt, der ebenfalls für den, von ihm hochgehaltenen Meister, selbstständig zu wirken wünschte, nicht darüber einigen konnte, ob er im Concert der Direktion, oder das Personal der königlichen Oper in seinem Concerte wirken sollte. Darüber unterblieben beide Concerte. Die königliche Capelle, *als solche*, huldigte indeß den Manen ihres verewigten Meisters in einem von ihr gegebenen Concerte, das den reichen Ertrag von 827 Rthlr. 20 Sgr. ergab.

Während sich nun das Comité, in das, nach Reissiger's Tode, der geistvolle und gelehrte Julius Rietz getreten und mit wahrem Eifer an das Werk gegangen war, somit in den Besitz ausreichender Mittel zur Ausführung des Monuments gesetzt sah, war dasselbe unter Rietschel's sinnbegabter Meisterhand, zu einem Werke hoher poetischer Bedeutung entstanden. Es zeigt den Tonmeister stehend. Mit richtigem Empfinden drappirt die gebrechliche Gestalt der von der rechten Schulter herabgeglittene Mantel, die fast bis zum Herzen erhobene rechte Hand umfaßt einen Eichen- und einen Rosenzweig, die Symbole deutscher Kraft und deutscher Liebe, in schönster, der Bildhauerei zugänglicher Allegorie des Grundcharakters von Weber's Schaffen. Der linke Arm stützt sich auf ein, von einem Genius getragenes Pult; die Hand ist fein bewegt nach dem äußerst porträtähnlichen Haupte erhoben, das sich leicht zur Seite geneigt, nach Oben wendet, als lausche es nach von dort erklingenden Melodien. Der romantische Musiker hätte durch die Skulptur nie vollkommener individualisirt werden können. Dr. Julius Rietz.

Der todtkranke Rietschel schreibt an Berthold Auerbach, diesen Dichter selbst so reich an tiefinnerlichem Localton des Volksthümlichen, am 23. November 1860 über die Statue:

„Mein Weber steht, es ist nicht eine der decorativ wirkenden Figuren, die wie Lessing, durch Proportion, Stellung und Haltung dem Auge imponiren. Weber ist eine innerliche Arbeit, eine Statue gewiß so charakteristisch und dabei so warm durchgeführt, daß sie, wie ich's auch bemerkt, bei Anderen nicht das erste Mal in die Augen schlägt und der Mund aufbleibt, aber mit jedem Male mehr sehen, mehr Eingang zum Herzen findet. Ich bin zufrieden mit der Wirkung gewesen."

Als Aufstellungsort für das Monument, wurde von den Behörden sowohl wie vom Meister Rietschel selbst, wiewohl aus sehr verschiedenen Gründen, der große Platz vor dem Theater, den sich das Comité und das Publikum als selbstverständlich für diesen Zweck gedacht hatte, verneint und ein kleinerer, mit anmuthiger Promenade umgebener, hinter dem Theater gewählt. Die Baumgruppen der Anlagen sollten der ehernen Bildsäule einen harmonisch und stimmungsvoll abschließenden Hintergrund gewähren, die Größe des Raums mit den Dimensionen des Monuments in hebende Wechselwirkung treten, die Stille des Ortes, die seelische Sprache des Kunstwerks vernehmbarer machen.

Das Denkmal, auf dem Werke des mächtigsten Gegners Weber's, dem gräflich Einsiedel'schen Lauchhammer, trefflich gegossen, wurde auf rothgranitnem Piedestal im Laufe des Sommers 1860 errichtet. Ernst Rietschel empfing für Modell und Leitung der Arbeit 3000 Rthlr., Guß und Transport erforderte einen Aufwand von 4200 Rthlr., für Postament, Geländer, Fundament wurden ungefähr weiter 3000 Rthlr. verwendet, so daß das Ganze auf ungefähr 10,200 Rthlr. zu stehen kam.

Die Enthüllung des Monuments C. M. v. Weber's.

Am 11. October 1860, bei tiefgrauem Himmel, Sturm und strömendem Regen, bewegte sich die Musikwelt Dresdens, Capelle, Vereine ꝛc., in langem Festzuge nach dem Platze, auf dem das Monument verhüllt ragte. Tribünen umgaben ihn. Im reichdecorirten Zelte vor

der Rückwand des Theaters hatte die königliche Familie, das diplomatische Korps, die hohen Behörden, nothdürftig Schutz vor der Ungunst des Wetters gefunden. Das Comité, zusammengesetzt aus den Herren Professor Hettner, Direktor Schnorr v. Carolsfeld, Professor Löwe, Capellmeister J. Rietz, Tonkünstler Brauer, Banquier Lötze, Anwalt Flemming und F. Heine, viele alte Freunde und Verehrer und die Mitglieder der Familie Weber's, bestehend aus dessen Sohne Max Maria, seiner Schwiegertochter Katharina, seinen Enkelinnen Maria Caroline und Caroline Maria, befanden sich auf den Tribünen zur Seite des königlichen Zeltes, während der einzige Enkel Weber's, der achtjährige Carl Maria, am Fuß des Monuments stehend, die Schnure in der Hand hielt, die dessen Hülle fallen machen sollte. Ein Festgesang von Gustav Kühne, von einem der würdigsten Nachfolger Weber's, dem trefflichen Tonmeister Julius Rietz *), geist- und effektvoll componirt, erscholl. Treffender, tiefer und origineller ist Weber's Wirken nie geschildert worden, als in der darauf folgenden Rede des Vorsitzenden des Comité's, des geistvollen Herrmann Hettner. Die städtische Behörde übernahm das Standbild, und beim Einsatz der mächtigen Tonmasse des pompösen, festlichen Marsches aus Oberon, zog Weber's Enkel die Schnur, die Hülle rauschte herab und da stand der Meister, dem Schauplatz seines treuesten Wirkens, dem Dresdner Theater, zugewendet und emporlauschend nach den himmlischen Melodieen, die er uns verkündet.

Die Hülle, die von dem ehrenen Standbilde, welches die dankbare Nachwelt dem wohllautvollen Meister errichtet hat, fällt, bilde den Vorhang, der zum Schluß über dieses Bild seines Lebens herniederwallt.

*) Nicht umhin kann ich, diesem ausgezeichneten Tonkünstler und Gelehrten, ganz am Schlusse meines Werkes, noch den allerwärmsten Dank für den erleuchteten Rath auszusprechen, mit dem er mir gütig und unermüdlich bei Bearbeitung des vorliegenden II. Bandes zur Seite gestanden hat. D. Verf.

Die Akten über die musikalische Wirksamkeit Weber's waren geschlossen, das Urtheil über das, was er als Künstler erstrebt und geleistet, lag gefällt in den Archiven der Kunstgeschichte, die Welt hatte den unvergänglichen Lorbeer um die Rollen seiner Lieder geschlungen, ehe wir unser Gemälde zu entrollen begannen.

Was Weber als schöpferischer, als ausübender, als leitender Künstler, als Virtuos und Dirigent werden konnte und sollte, ist er geworden und Angesichts des Herrlichen was er *war*, geziemt kein weichlich klagendes Betrachten *dessen*, was er hätte *werden können*.

Wie sein künstlerisches Schaffen in der Welt des Schönen befruchtend, Neues zeugend, den Sinn für das Echte erhaltend fortwirkt, das zu erzählen ist Sache der Kunstgeschichte.

Das Evangelium, die Historie seines Genius, hat er selbst in der Sprache geschrieben, in der es allein ganz verständlich verkündbar ist. In jedem andern Idiom kann von ihm nur gestammelt werden.

Was er gesungen, hat die Welt entzückt von einem Pole bis zum andern, es hat die Herzen schlagen machen, ohne daß man ihnen gesagt hat, *warum* es schön sei. Der Versuch dieß für den Kreis der Denker und Forscher zu thun, mag zum Amt der Aesthetiker der Tonkunst gehören, unser Amt aber war, und es war so süß als schwer zu erfüllen, die Geschichte der Wechselwirkung zwischen Weber's Genius und den Einflüssen der Welt zu schreiben. Schwer war es, weil die Schwingungen in der Menschenseele, vom Anstoße der derbkörperlichen Erscheinung des äußern Lebens an, bis zum begeisterten Aufwallen des Herzens, bis zum befruchteten Zucken des Gehirns, gar so geheimnißvoll rinnen; süß aber, weil jeder der verfolgten Schritte des geliebten Meisters so sichtlich nach Oben führte, daß der Tod nur wie der Fall des ersten Strahles vom ersehnten Lichte auf seine bleiche Stirne erscheint.

Selten erscheint der Prozeß der Läuterung eines Lebens so stetig, so rein entwickelt, so parallel im Künstler und Menschen laufend, wie in Weber's kurzer Laufbahn. Selten treten uns im Bilde einer Existenz

die moraliſchen Kräfte ſo aller äußeren Bundesgenoſſenſchaft bar, und doch ſo ſiegreich im Kampfe mit den Einflüſſen der Außen- und Innenwelt entgegen. Wir ſehen Weber ſchon als Kind die Schädlichkeit einer ſyſtemloſen Erziehung, des Zerfahrenſeins, der Wüſtheit des Schauſpielerlebens damaliger Zeit, durch inſtinktive Pflege raſtloſen Bildungsſinnes und natürlichen Dranges nach Ordnung und pſychiſcher wie phyſiſcher Sauberkeit paralyſiren. Dann ſtößt der edle Gährungsſtoff in des Knaben Seele nicht allein alle zweideutigen Elemente energiſch aus, die ihn auf die wirkſamſte aller Weiſen, durch das Beiſpiel des Vaters, infiltrirt worden ſind und die ſich um ſo gefährlicher zeigen, je geiſtvoller und geliebter dieſer Vater iſt; ſondern er wandelt ſie, gewaltig negirend, ſogar in ihre reinen und heilſamen Gegenſätze um.

Die Freiheit einer langen Künſtlerfahrt durch eine reiche Jugend, läßt ſeinem klaren Schauen nicht die Losgebundenheit von ſittlicher Lebensgeſtaltung als Grundbedingung der Künſtlerexiſtenz finden, ſondern zeigt ihm, als Baſis alles Seins und Leiſtens, die ſtreng formelle Durchbildung des äußern und innern Seins, die bewußte Umgrenzung des Wollens und Wirkens in beſtimmten Sphären, weckt in dem Heimathloſen die veredelnde Sehnſucht nach Heimath, Haus und Heerd. Den jungen, nach Ruhm feurig verlangenden Meiſter, ſehen wir dann ferner, unbeirrt durch das Beiſpiel von lieben Genoſſen, die den erſehnten Kranz auf von ihm verneinten Seitenpfaden zu erreichen ſcheinen, ſelbſt um den Preis des ſchmerzlichſten Verkanntbleibens, auf dem Wege bleiben, den er für den wahren nach Oben hält. Nur mit ſeinem Genius im Bunde, ſtellt er ſich dem herriſchen Zeitgeſchmack in der dramatiſchen Kunſt entgegen und nimmt das Märtyrerthum der Apoſtel des Echten willig auf ſich.

Auf die Höhen ſeines Lebens als Menſch und Künſtler aber tritt er, als eine edle, ſtarke Liebe Herz und Sitten von den Schlacken unbeſtimmten Verlangens, gegenwechſelnder Leidenſchaften reinigt und gleichzeitig ſein vielverſuchender Genius im Nationalbewußtſein ſeines Volkes, des deutſchen Volkes, ſeine Heimath findet.

Nur ein ſo gearteter, ſo entwickelter Künſtler, konnte der populärſte Componiſt werden.

In ſeinen Weiſen findet nun das deutſche Volk den Ausklang für ein reichſtes, ihm eigenthümliches Fühlen, für das ihm bisher das Wort fehlte, das es bedurfte und das die romantiſche Dichterſchule vergeblich geſucht hatte. Darum jubelt es ihnen entgegen, darum lieb: und verſteht es ſie.

Deutſchland's Fühlen und Weber's Lieder ſind nicht mehr ohne einander denkbar.

Dann ſehen wir dieß reiche, farbenfriſche Leben abwelken. Sein Theil des Kampfes, den ſeit allen Zeiten das Genie mit Engherzigkeit, Neid und unebenbürtigen Verhältniſſen ſchlägt, ermattet das zarte irdiſche Organ des unerſchrockenen Streiters. Tückiſche Krankheit geſellt ſich hinzu und nicht ungeſtraft wird in dem täglich morſcher werdenden Tempel die heilige Flamme des Schaffens fortgenährt. Plötzlich erblickt der Meiſter den Markſtein ſeines Lebens in erſchreckender Nähe.

Da, Angeſichts des Todes, drängt das ſtärkſte und menſchlichſte Gefühl, die Liebe zu Weib und Kind, alles Andere zur Seite!

Kunſt und Ruhm wandeln auf den letzten, müden Schritten nur noch als Schatten mit. Die Sorge für die Seinen, der Blick auf ihr Darben, wenn er von dannen gegangen, die allmächtige Liebe hält den letzten Athemzug in der ſchwachen Bruſt zurück, der mit der letzten Kraft, dem letzten Ringen ausgemünzt werden muß zum Segen für die, die er unausſprechlich liebt. — —

Alle Herrlichkeit des Genius fällt von dem Meiſter ab; er ſtirbt, indem die Seele die kranke Hülle abſtreift, welche die Heimathreife hindert und in Liebe verklärt kehrt die Seele des großen Menſchen zu Dem zurück, in Dem er immer gewandelt iſt

Wie Gott will!

Anhang.

Erträgnisse

die C. M. von Weber nachweislich bei Lebzeiten von seinen Opern gezogen hat.

Sylvana.

Honorar von Prag	41 Thlr.
Honorar von Dresden	50 „
Honorar von andern Orten	112 „
Im Ganzen	203 Thlr.

Abu Hassan.

Honorar von Kopenhagen	62 Thlr.	12	Gr.
Clavier-Auszug	113 „	10	„
Honorar von London	140 „	—	„
Im Ganzen	315 Thlr.	22	Gr.

Preciosa.

Honorar von Berlin	110 Thlr.	—	Gr.
Clavier-Auszug	85 „	—	„
Honorar von Leipzig	22 „	—	„
„ „ Carlsruhe	27 „	12	„
„ „ Wien (Wieden)	53 „	8	„
„ „ Breslau	27 „	—	„
„ „ Kopenhagen	23 „	—	„
„ „ Mannheim	16 „	—	„
„ „ Nürnberg	25 „	8	„
„ „ Wien (Ring)	53 „	8	„
„ „ London	200 „	—	„
„ „ andern Städten	302 „	22	„
Im Ganzen	921 Thlr.	8	Gr.

Freischütz.

Honorar von Berlin	660	Thlr.	— Gr.
Clavier-Auszug	220	„	— „
Honorar von Breslau	63	„	18 „
„ „ Prag	63	„	8 „
„ „ Wien	312	„	12 „
„ „ Dresden	187	„	12 „
„ „ Kopenhagen	142	„	17 „
„ „ Königsberg	113	„	20 „
„ „ Hannover	110	„	— „
„ „ Leipzig	110	„	— „
„ „ München	187	„	— „
„ „ Darmstadt	187	„	— „
„ „ Strelitz	115	„	— „
„ „ Halle	68	„	— „
„ „ and. Theatern	2116	„	10 „
Im Ganzen	4657	Thlr.	1 Gr.

Euryanthe.

Honorar von Wien	720	Thlr.	— Gr.
Clavier-Auszug	606	„	— „
Honorar von Hannover	226	„	20 „
„ „ Prag	125	„	— „
„ „ Carlsruhe	110	„	20 „
„ „ Darmstadt	244	„	9 „
„ „ Dresden	316	„	— „
„ „ Cassel	226	„	20 „
„ „ Weimar	138	„	— „
„ „ Leipzig	230	„	— „
„ „ Cöln	123	„	10 „
„ „ München	226	„	— „
„ „ Berlin	800	„	— „
„ „ and. Theat. ca.	1800	„	— „
Im Ganzen	5893	Thlr.	7 Gr.

Oberon.

Honorar von London	3300	Thlr.	— Gr.

Alle Opern zusammen	16,280	Thlr.	14 Gr.

Chronologisch geordnete Notizen

über

sämmtliche gedruckte und ungedruckte

Musikalische und Literarische Arbeiten

Carl Maria von Weber's

aus dem Zeitraume von 1817 bis 1826

zusammengestellt

von

F. W. Jähns
Kgl. Pr. Musik-Direktor.

Bemerkung.

Im Hinblick auf die ausführlichen Daten über die Composition der größeren Werke, die sich im Texte des „Lebensbildes“ finden und auf das in Aussicht stehende vollständige „Verzeichniß der Werke C. Maria von Weber's nebst Erläuterungen von F. W. Jähns“ sind in den nachstehenden Notizen nur die Daten des Beginnes und des Schlusses von jeder der umfassenderen Compositionen, mit Weglassung alles Details, aufgenommen worden.

M. M. v. Weber.

Unter **A** ſind die muſikaliſchen, unter **B** die literariſchen Arten aufgeführt.

Die Werke, deren Bezeichnung mit gothiſcher Schrift gedruckt iſt, ſind öffentlicht.

1817.

A.

			Bemerkungen.
Jan.	Berlin.	**Volkslieder: Der Abſchied.** „O Berlin, ich muß dich laſſen.“ D $^3/_4$. **Quodlibet:** „So geht es in Schmützelputzhäuſel.“ F $^2/_4$—$^6/_8$. Beide 2ſtimmig.	Nr. 4 im Op. 54. Nr. 2 im Op. 54.
Jan.	Berlin.	**Volkslied: Mailied.** „Trariro.“ C $^2/_4$ für zwei Soprane.	Nr. 2 im Op. 64.
Jan.	Berlin.	**Volkslied: Alte Weiber.** „'s iſt nichts mit den alten Weibern.“ G $^3/_8$.	Nr. 5 im Op. 54.
Jan.	Berlin.	**Volkslied: Liebeslied.** „Ich hab' mir eins erwählet.“ E $^2/_4$.	Nr. 3 im Op. 54.
. Febr.	Dresden.	**Lied: Wunſch und Entſagung.** „Wenn ich die Blümlein ſchau'.“ G $^6/_8$.	Nr. 4 im Op. 66.
. März	Dresden.	Muſik zum Trauerſpiel: **König Ingurd** von A. Müllner.	Manuſcript.
. Mai	Dresden.	**Lied: Das Veilchen im Thale.** „Ein Veilchen blüht im Thale“ von Fr. Kind. Es $^2/_4$.	Nr. 1 im Op. 66.
		Zum **Freiſchütz.** Oper in 3 Acten. Text von Fr. Kind. Daraus:	
. Juli	Dresden.	**Nr. 6. Duett:** „Schelm, halt feſt!“ A $^6/_8$ vollendet ſcizzirt.	Beginn der Compoſition d. Oper.
. Juli	Dresden.	Trompeten geſetzt in den Marſch aus Aſchenbrödel. Für das Coburger Theater.	Verſchollen.
. Juli	Dresden.	**Zwei Kränze zum Annen-Tage 1817.** Kleine Cantate für 4 Männerſtimmen mit Pfte.	Nr. 3 im Op. 53. Den Prinzeſſinnen Marianne und Maria Anna Carolina v. Sachſen.
Aug.	Dresden.	7 **Variationen über ein Zigeunerlied** (Air bohémien). C $^2/_4$.	Op. 55.
Aug.	Dresden.	Lied von Noſtitz (Arthur von Nordſtern): „Sehnſucht und Wiederhall.“ F moll.	Verſchollen.
Sept.	Dresden.	Chor ꝛc. zum Trauerſpiel: **Die Ahnfrau** von Grillparzer.	Verſchollen.
Oct.	Dresden.	Große Italieniſche Cantate: „L'accoglienza“. 7 Nummern mit Soli, Chor und Orcheſter vollendet. (Begonnen am 21. Sept.)	18 Bog. Original-Manuſcript. Zur Vermählung der Prinzeſſin Marianne v. Sachſen
Oct.	Dresden.	**Klav.-Auszug der Turandot-Ouverture.** Op. 37.	

3. Nov.	Prag.	**Chor-Lied** in dem Festspiel von Kind: **Der Weinberg an der Elbe.** „Hold ist der Cyanenkranz." D $^{2}/_{4}$.	Nr. 14. der op. posth. Zur Vermählung d. Prinzessin Anna von Sachsen.

B.

27. Jan.	Dresden.	An die Kunstliebenden Bewohner Dresden's. Dramatisch-musikalische Notizen:	Abendzeitung.
28. Jan.	Dresden.	Ueber Mehuls: Jacob und seine Söhne (oder: Joseph in Egypten).	dito.
18. Febr.	Dresden.	Ueber das Hausgesinde, Oper von Fischer.	
24. Febr.	Dresden.	Ueber Fanchon von Himmel.	
22. April	Dresden.	Ueber Helene v. Mehul.	
3. Mai	Dresden.	Ueber Johann von Paris v. Boieldieu.	
11. Mai	Dresden.	Ueber das Lotterieloos v. N. Isouard.	
13. Mai	Dresden.	Ueber Blaubart v. Grétry.	
31. Mai u. 1. Juni	Dresden.	Ueber das Waisenhaus v. Weigl.	
13. Juli	Dresden.	Ueber Lodoiska v. Cherubini.	
25. Sept.	Dresden.	Ueber die vornehmen Wirthe v. Catel.	
24. Mai	Dresden.	Versuch eines Entwurfes, den Stand einer Deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen.	Hinterl. Schriften.
25. Mai	Dresden.	Epigramm auf Fräulein Winkel.	
25. Mai	Dresden.	Ueber die Sängerin Therese Grünbaum, geb. Müller. An Hofrath Winkler in Dresden.	
28. Aug.	Dresden.	Ueber das Terpodion von Buschmann.	
12. Sept.	Dresden.	Antwort auf Ad. Müllner's Bemerkungen über die Nr. 169 als Musikbeilage zur Zeitung für die elegante Welt abgedruckte Melodie zu dem Liede der Brunhilde in Yngurd. Act. 5. Scene 3. (vide 12 März bei A.)	
28. Sept.	Dresden.	Ueber Morlacchi's Oratorium: „Isacco".	Abendzeitung.

1818.

A.

? Jan.	Dresden.	**Romanze: Alkanzor und Zaide.** „Leise weht es" zum Schauspiel von Kind: **Das Nachtlager in Granada,** mit Guitarre-Begl. A moll $^{3}/_{4}$.	Gedruckt als op. posth.
4. Jan.	Dresden.	**Große Messe Nr. I in Es** begonnen. Daraus:	Ohne Op.-Zahl.
6. Jan.	Dresden.	**Kyrie** vollendet. Es $^{4}/_{4}$—$^{3}/_{4}$—$^{4}/_{4}$.	Für Pfte. 4hand. arrangirt (... Worte) v. F. Jähns. Gedruckt.
23. Febr.	Dresden.	**Benedictus.** „G $^{6}/_{8}$ vollendet und somit die ganze Messe."	
26. Febr.	Dresden.	**Lied** für Tenor und Baß: „Sei gegrüßt, Frau Sonne mir" zum Lustspiel: Die 3 Wahrzeichen von Holbein. F $^{2}/_{4}$.	Gedruckt als op. posth.
27. Febr.	Dresden.	Chor zum Dorf im Gebirge, Oper von Weigl.	Verschollen.
1. März	Dresden.	Offertorium Es $^{4}/_{4}$ zur großen Messe Nr. I Es.	Manuscript.
1. April	Dresden.	Tanz und Gesang zum Schauspiel von Th. Hell: Das Haus Anglade: „In Provence blüht die Liebe." G $^{6}/_{8}$.	Manuscript.

8. April	Dresden.	Trio.	?
11. April	Dresden.	**Lied**: „Schöne Ahnung ist entglommen" für 4 Männerstimmen. E $^3/_4$.	Nr. 2 im Op. 53. Zum Geburtsfest des Prinzen Max von Sachsen.
23. April	Dresden.	**Lied der Hirtin**: „Wenn die Maien grün sich kleiden." G $^2/_4$.	Nr. 5 im Op. 71.
3. Mai	Dresden.	**Lied**: **Gelahrtheit.** „Ich empfinde fast ein Grauen." G dur $^4/_4$.	Nr. 4 im Op. 64.
4. Mai	Dresden.	**Volkslieder**: **Die fromme Magd.** „Eine fromme Magd von gutem Stand." G C.	Nr. 1 im Op. 54.
		„**Wenn ich ein Vöglein wär.**" C $^2/_4$.	Nr. 6 im Op. 54.
		„**Meine nur nicht.**" D $^3/_8$.	Nr. 7 im Op. 54.
5. Mai	Dresden.	**Volkslied**: „Mein Schätzerl is hübsch." E $^3/_8$.	Nr. 1 im Op. 64
12. Mai	Dresden.	Trio Rondo.	?
20. Mai	Dresden.	**Volkslied**: **Heimlicher Liebe Pein.** „Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin." E m. $^4/_4$.	Nr. 3 im Op. 64.
4. Juni	Dresden.	Instrumental-Musik zu: Heinrich IV. Trauerspiel von Ed. Gehe. 9 Nummern.	Manuscript.
5. Juli	Hosterwitz.	**Lied** von Breuer: „Rosen im Haare." A $^6/_8$.	Nr. 2 im Op. 66.
7. Juli	Hosterwitz.	**Scene und Arie** in die Oper: **Lodoiska** von Cherubini. **Recit.** E m. $^4/_4$ „Was sag' ich". **Andante** E m $^3/_4$ „Fern von ihm". **Allegro** E dur $^4/_4$ „Sichre meines Retters Leben".	Op. 56. Für Mad. Milder-Hauptmann in Berlin componirt.
9. Juli	Hosterwitz.	Chor zu Grillparzer's Trauerspiel: Sappho. „Wieder nun kehrend." E m. $^4/_4$.	Manuscript.
16. Juli	Hosterwitz.	Vollendet: **Natur und Liebe. Cantate.** 9 Nummern; begonnen d. 4. Juli.	Op. 61. Zur Feier des 3. August. Namenstags des Königs Fr. Aug. von Sachsen.
28. Juli	Hosterwitz.	**Allegro Ongarese** f. Pfte. à 4 mains A m. $^2/_4$.	Nr. 4 im Op. 60. 8 pièces à 4 m.
29. Juli	Hosterwitz.	3 Solfeggien in C dur, G moll, C dur.	Verschollen.
30. Juli	Hosterwitz.	**Lied**: **Bach, Echo, Kuß** zu dem Idyll von Fr. Kind: **Der Abend am Waldbrunnen.** „Das Mägdlein ging die Wies' entlang." C $^2/_4$.	Nr. 2 im Op. 71.
30. Juli	Hosterwitz.	Solfeggio in F.	Verschollen.
7. Aug.	Hosterwitz.	**Jubelcantate** begonnen. Daraus:	Op. 58. Zur Feier des 50jährigen Regierungs-Antritts des Königs von Sachsen.
8. Aug.	Hosterwitz.	„**Nr. 1. Chor**: „Erhebt den Lobgesang" Es $^4_4$ vollendet entworfen."	
15. Aug.	Hosterwitz.	„Guitarre zu den Zwillingen gemacht."	Verschollen. Für L. Helwig in Berlin.
20. Aug.	Hosterwitz.	Die große **Jubelcantate** gänzlich vollendet.	Op 58. Schluß der Composition dieser Cantate.
11. Sept.	Dresden.	**Jubel-Ouverture.** E $^3_4$—C vollendet.	Op. 59. Zur Feier des 50jähr. Regierungs-Antritts des Königs Fr. Aug. von Sachsen.

11.— 12. Sept.	Dresden.	Musik zu: Liebe um Liebe, Festspiel von Dr. Rublack. G 2/4. 6 Nummern.	Manuscript. Zur Feier des 50jähr. Regierungs-Antritts d. Königs Fr. Aug. v. Sachsen.
4. Oct.	Dresden.	**Moderato** D 3/4 für Pfte. à 4 mains.	Nr. 1 im Op. 60. 8 pièces à 4 m.
11. Oct.	Dresden.	3stimmiges **Volkslied**: „Ei, ei, ei, wie scheint der Mond so hell." D 3/8.	Nr. 7 im Op. 74.
24. Oct.	Dresden.	**Alla siciliana.** D m und D dur 6/8.	Nr. 5 im Op. 60. 8 pièces à 4 m.
25. Oct.	Dresden.	**Messe Nr. II. G dur.** Sogenannte **Jubel-Messe.** Daraus: **Gloria** D 3/4. (Beginn dieser Composition.)	Ohne Op.-Zahl erschienen. Zur Feier d. Jubelbeczeit des Königs u. der Königin von Sachsen.

B.

8. Jan.	Dresden.	Antikritik über Rezension der Aufführung der Vestalin.	Abendzeitung.
20. März	Dresden.	Bericht über die Rezension in Nr. 46 der Zeitung für die elegante Welt betreffend ein spanisches Liedchen (Alkanzor und Zaide) im Schauspiel von Kind: Das Nachtlager von Granada.	dito.
26. März	Dresden.	Lebensbeschreibung.	Kurze Notiz für Amadeus Wendt
1. Mai	Dresden.	Der Schlammbeißger, ein Phantasiestück.	Hinterl. Schriften I. S. L.
Vor: 17. Mai	Dresden.	Ueber Mozarts „Entführung aus dem Serail."	Abendzeitung.
12. Juni	Dresden.	Epilog des Hanswurstes zur französischen und deutschen Oper.	In „Tonkünstlers Leben." Hinterl. Schriften I. S. 74 u. 82.
22. u. 23. Juni	Hosterwitz.	Ueber die Tondichtungsweise des Herrn Conzertmeisters Fesca in Carlsruhe, neben einigen Bemerkungen über Kritikwesen überhaupt.	Hinterl. Schriften III. S. 41.
8. Juli	Hosterwitz.	Brief an Herrn Fesca in Wien.	Hinterl. Schriften I. S. 37.
26. Nov.	Dresden.	Brief an den Herzog Emil Leopold August von Gotha.	Hinterl. Schriften I. S. 16.
5. Dez.	Dresden.	Ueber die Oper: Das Fischermädchen von J. P. Schmidt.	Abendzeitung.
10. Dez.	Dresden.	Bemerkungen zu nothwendiger Würdigung der von Dresden aus in der Zeitschrift erscheinenden musikalischen und theatralischen Beurtheilungen.	Leipz. Musik. Zeit. 1818. Nr. 51 vom 23. Dezember.

1819.

A.

4. Jan.	Dresden.	(Jubel-) **Messe** Nr. II **G** dur vollendet.	Schluß d. Composition d. Messe. (Siehe 13. Nov. 1818.)
9. Juni	Hosterwitz.	**Klav.-Auszug** der Oper **Abu Hassan** vollendet.	Op. 58.
19. Juni	Hosterwitz.	**Klav.-Auszug** der **Jubelcantate** vollendet.	Op. 59.
21. Juni	Hosterwitz.	**Klav.-Auszug** der **Jubelouverture** vollendet.	Op. 53.
23. Juni	Hosterwitz.	**Klav.-Auszug** der **Scene und Arie** zu Ines de Castro „Signor se padre sei“ für Prinz Friedrich von Gotha vollendet.	Op. 52.
25. Juni	Hosterwitz.	**Klav.-Auszug** der **Arie** zu **Helene**.	Op. 56.
25. Juni	Hosterwitz.	**Klav.-Auszug** der **Arie** zu **Lodoiska**.	Op. 62.
29. Juni	Hosterwitz.	**Rondo brillant** für Pfte. **Es** $^2/_4$ vollendet.	Nr. 3 im Op. 60. 8 pièces à 4 m.
1. Juli	Hosterwitz.	**Adagio** F $^2/_4$ für Pfte. à 4 mains.	Nr. 8 im Op. 60. 8 pièces à 4 m.
3. Juli	Hosterwitz.	**Rondo** B $^3/_8$ für Pfte. à 4 mains.	Nr. 5 im Op. 64.
8. Juli	Hosterwitz.	**Volkslied**: **Abendsegen**. „Der Tag hat seinen Schmuck.“ F $^2/_4$.	Nr. 8 im Op. 71.
8. Juli	Hosterwitz.	**Lied**: **Trost**. „Keine Lust ohn' treues Lieben.“ Es $^3/_4$.	Nr. 6 im Op. 64.
20. Juli	Hosterwitz.	**Volkslied**: **Liebesgruß aus der Ferne**. „Sind wir geschieden.“ C $^2/_4$.	Nr. 8 im Op. 64.
20. Juli	Hosterwitz.	**Ueberschwänglichkeit der Liebe**: „Herzchen mein Schätzchen.“ D $^3/_4$.	Op. 63. Seinem Freunde dem Dr. Jungh in Prag gewidmet.
25. Juli	Hosterwitz.	**Gr. Trio**, G moll, B dur, G moll und dur, für **Pfte.**, **Flöte** und **Violoncell** vollendet.	Op. 63. „Seiner (Gattin) Caroline“ gewidmet.
28. Juli	Hosterwitz.	**Rondo brillant**: „**Aufforderung zum Tanze**“ für Pfte. Des $^3/_4$.	Nr. 5 im Op. 68. Seinem Freunde Wollank in Berlin gewidmet.
29. Juli	Hosterwitz.	3 **Lieder** von Kannegießer für 4 Männerstimmen: **Gute Nacht**: „Bald heißt es wieder: Gute Nacht.“ C $^2/_4$.	Nr. 3 im Op. 68.
		Freiheitslied: „Ein Kind ist uns geboren.“ C ♯.	Nr. 2 im Op. 68.
		Ermunterung: „Ja freue Dich so wie Du bist.“ Es $^3/_4$.	Nr. 2 im Op. 60.
10. Aug.	Hosterwitz.	**Allegro** C $^4/_4$ für Pfte. à 4 mains.	Nr. 2 im Op. 60.
10. Aug.	Hosterwitz.	**Marcia** G m $^2/_4$ für Pfte. à 4 mains.	Nr. 7 im Op. 60.
10. Aug.	Hosterwitz.	**Thema variato** E $^2/_4$ für Pfte. à 4 mains.	Nr. 6 im Op. 60. 8 pièces à 4 m.
14. Aug.	Hosterwitz.	8 **Pièces für Pfte.** à 4 mains vollendet.	Op. 60.
23. Aug.	Hosterwitz.	**Gesang**: **Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen**. „Was bricht hervor wie Blüthen weiß?“ G m $^2/_4$.	Nr. 3 im Op. 71.
25. Aug.	Hosterwitz.	**Polacca brillante** in E $^3/_4$ vollendet.	Op. 72.
31. Aug.	Hosterwitz.	**Allegro** $^4/_4$ der **Sonate E** m vollendet.	Op. 70. Rochlitz gewidmet.
13. Sept.	Dresden.	**Lied**: **Sehnsucht**. „Judäa, hochgelobtes Land.“ Es $^2/_4$.	Nr. 1 im Op. 80.

5. Oct.	Dresden.	Zwei Lieder von Kannegießer: **Elfenlied**: „Ich tummle mich." A 3/4.	Nr. 3 im Op. 80.
		Der Harfner. Hdur.	Verschollen.
8. Oct.	Dresden.	Musik zum Prolog am 11. von Th. Hell. Melodramatisch.	Manuscript. Zur Vermählungs-Feier des Prinzen Fr. Aug. v. Sachsen.
24. Nov.	Dresden.	Doppel-Canon à 4 in Spohr's Stammbuch. Fm. 4/4.	Manuscript.

B.

15. Febr.	Dresden.	Kapitel in's Künstlerleben.	Hinterl. Schriften.
17. Febr.	Dresden.	Aufsatz gegen die Herren A. C. H. in der Musik-Zeitung.	Leipz. Allgemeine Musik-Zeitung.
5. Aug.	Hosterwitz.	Brief an Herrn Pastenacci zu Königsberg in Ostpreußen.	Hinterl. Schriften III. S. 55.
30. Dez.	Dresden.	Anrede des Simson an seine Delila, geschrieben für den Liederkreis, abgedruckt in	den hinterl. Schr. I. S. 76.

1820.

A.

6. Jan.	Dresden.	Posaunen in den Wasserträger von Cherubini gesetzt.	Verschollen.
13. Febr.	Dresden.	Agnus Dei für 2 Soprane und Alt zum Trauerspiele Carlo vom Grafen Blankensee. Emoll 4/4 mit Blas-Instrumenten.	Manuscript.
14. Febr.	Dresden.	**Lied** vom Grafen Blankensee: **Schmerz**. „Herz, mein Herz, ermanne Dich!" Dm 2/4.	Nr. 4 im Op. 80.
19. April	Dresden.	Musik zu dem Trauerspiel: Der Leuchtthurm von E. v. Houwaldt. Für die Harfe. Melodramatisch. 4 Nummern.	Manuscript.
		Zum **Freischütz**:	
13. Mai	Dresden.	**Ouverture**. C 4/4. Vollendet „und somit die ganze Oper.	Schluß d. Composition d. Oper. (Siehe 12. Juli 1817 und 28. Mai 1821.)
25. Mai	Dresden.	**Preciosa. Schauspiel in 4 Acten** von P. A. Wolff. An diesem Tage (wahrscheinlich) begonnen.	
17. Juni	Dresden.	**Klav.-Auszug** des „**Freischützen**" vollendet.	
21. Juni	Dresden.	**Lied: Der Sänger und der Maler**. „Ei, wenn ich doch ein Maler wär." E 3/4.	Nr. 6 im Op. 80.
		Zu **Preciosa**:	
23. Juni	Dresden.	**Ouverture** entworfen.	
28. Juni	Dresden.	**Nr. 3. Melodram**: „Lächelnd sinkt der Abend nieder." F 6/8.	
15. Juli	Dresden.	„**Preciosa**" gänzlich vollendet.	Schluß d. Composition d. Werks. (Siehe 10. Sept. 1821.)

B.

Dramatisch-Musikalische Notizen für Dresden:

13. Jan.	Dresden.	Ueber: Emma di Resburgo, Oper v. Meyerbeer.	Abendzeitung.

13. Jan.	Dresden.	Ueber: Alimelek, Oper von Meyerbeer.	Abendzeitung.
13. Jan.	Dresden.	Ueber: Emma di Resburgo (II. Artikel) von Meyerbeer.	do.
15. Febr.	Dresden.	Berichtigung der Bemerkungen in Nr. 13 des literarischen Merkur über Webers dram. musikal. Bemerkungen (über Meyerbeer) in der Abendzeitung.	do.
13. März	Dresden.	Ueber die Oper: Der Wettkampf zu Olympia vom Freiherrn von Poißl.	do
21. April	Dresden.	Ueber die Oper: Die Bergknappen von L. Helwig.	do.
7. Juli	Dresden.	Ueber die Oper: Heinrich IV. und d'Aubigné von H. Marschner.	do.
13. Juli	Dresden.	Ueber seine Preciosa-Musik.	do.

1821.

A.

8. Jan.	Dresden.	Wiegenlied von Breuer.	Verschollen.
10. Jan.	Dresden.	Chorlied zum Kaufmann von Venedig: „Sagt, woher stammt Liebesluft." G $^6/_8$.	Manuscript.
		Zur Oper: **Die drei Pinto's** Text von Th. Hell.	Manuscript.
21. Jan.	Dresden.	Nr. 1. Introduction: Chor und Soli: „Wißt ihr nicht, was wir hier sollen?" B $^4/_4$ entworfen.	Blieb unvollendet.
29. Jan.	Dresden.	**Wiegenlied** von Clotilde von Rostitz-Jänkendorf. „Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh." F $^6/_8$.	Nr. 1 im Op. 80.
7. Febr.	Dresden.	Lied: Liebeserhörung von Wendt. As.	Verschollen.
		Zum **Freischütz**:	
28. Mai	Berlin.	Nr. 13. **Romanze und Arie**: „Einst träumte meiner selig'en Base." G m. $^2/_4$. — „Trübe Augen." Es $^6/_8$.	(Siehe 13. Mai 1820.)
18. Juni	Berlin.	**Concertstück** Fmoll vollendet.	Op. 79. Der Prinzessin Auguste v. Sachsen dedicirt.
		Zur Oper: **Die drei Pinto's**:	
31. Juli	Dresden.	Nr. 2. Recit. und Arie: „Ach wenn du dies doch vermöchtest." F $^4/_4$. — „Wonnig süßes Hoffnungsträumen." F $^4/_4$ entworfen.	Manuscript.
		Zum **Freischütz**:	
1. Aug.	Dresden.	**Klav.-Auszug der Romanze und Arie** Nr. 13.	
		Zur Oper: **Die drei Pinto's**:	
Aug. (?)	Dresden.	Nr. 3. Duett: „Ja, sie wird die Fesseln brechen." Es $^4/_4$. — „So wie Blumen" B $^4/_4$ und Terzett: „Geschwind nur von hinnen" Es $^3/_4$ entworfen.	Manuscript.
31. Aug.	Dresden.	Nr. 5. Terzett: „Also frisch" H $^4/_4$ entworfen.	Manuscript.
		Zu **Preciosa**:	
10. Sept.	Dresden.	Nachcomponirtes **Schluß-Melodrama des 1. Acts**: „Die Stunde ruft." C $^4/_4$.	Nur mit der Partitur gedruckt. (S. 15. Juli 1820.)
16. Sept.	Dresden.	**Cantate** für Soli, Chor, Pfte. und Flöte vollendet. 8 Nummern.	Manuscript. Zum Geburtsfeste der Przß. Amalia von Zweibrücken, geb. Przß. v. Sachsen.

		Zur Oper: **Die drei Pinto's:**	
15. Oct.	Dresden.	Nr. 7. Duett (Act. II): „Nun da sind wir." G $^2/_4$ entworfen.	Manuscript.
18. Oct.	Dresden.	Nr. 4. Duett: „Wir, die den Musen dienen." C $^3/_4$ entworfen.	Manuscript.
22. Oct.	Dresden.	Etude für das Pfte. entworfen.	Verschollen.
28. Oct.	Dresden.	Husarenlied von Decker (Adalbert von Thale) für 4 Männerstimmen: „Husaren sind gar wackre Truppen." C $^2/_4$.	Nr. 6 im Op. 68.
		Zur Oper: **Die drei Pinto's:**	
8. Nov.	Dresden.	Nr. 6. Finale I: „Auf das Wohlsein unsrer Gäste." D $^4/_4$ entworfen und hiermit den Ersten Act vollendet.	Manuscript. Letzte Nummer der Entwürfe zu dieser unvollendeten Oper.

B.

29. April	Dresden.	Ueber Joh. Seb. Bach.	Für die Encyclopädie von Gesch u. Gruber. Siehe hinterl. Schriften III. S. 67.
19. Juni	Berlin.	Dank für Aufführung und Aufnahme des Freischützen in Berlin.	Im Berliner Intelligenz-Blatt v. 20. Juni 1821 abgedruckt.

1822.

A.

5. Febr.	Dresden.	**Andante** zur **Emoll Sonate** entworfen.	Op. 70. Hofrath Friedrich Rochlitz gewidmet.
? März	Wien.	**Schlummerlied** von Castelli: „Sohn der Ruhe." H $^3/_8$ für 4 Männerstimmen.	Nr. 4 im Op. 68.
		Zu **Euryanthe**. Große Oper in 3 Acten von Helmine von Chezy:	Dem Kaiser von Oesterreich Franzl. gewidmet.
17. Mai	Hosterwitz.	Nr. 12. Arie. Allegro darin: „Sie ist mir nah!" As $^4/_4$ entworfen.	Beginn d. Composition d. Oper. (Siehe 19. October 1823.)
29. Juli	Dresden.	Trompeten-Marsch für das Königlich Preuß. Leib-Regiment schwarze Husaren. 3 Theile für 10 Trompeten. D $^2/_4$.	Manuscript.
?	?	Romanze: Das Licht im Thale von Fr. Kind: „Der Geishirt steht am Felsenrand." Am $^2/_4$.	Gedruckt als Beilage zu C. W. Becker's Taschenb. zum geselligen Vergnügen von 1823 S. 238. Herausgegeben von Fr. Kind.
1. und 3. Aug.	Hosterwitz.	**Conzert für Fagott** vollendet umgearbeitet. 3 Sätze: Allegro F $^4/_4$. Adagio B $^2/_4$. Rondo F $^2/_4$.	Op. 75.
13. Nov.	Dresden.	Musik für Chor und Orchester zum Festspiel des 28. Nov. vollendet. 6 Nummern.	Manuscript. Zur Feier d. Vermählung des Prinzen Johann v. Sachsen mit Prinzessin Amalia v. Baiern.

B.

19. Nov.	Dresden.	Schreiben an die zur Jubelfeier der 50. Aufführung des Freischütz versammelten Freunde.	Gedruckt in Nachrichten aus dem Leben und über die Musikwerke C. M. v. Weber's 1826. Berlin. Trautwein. Auch in Döring's Biographie b. Stolle in Braunschweig S. 15.

1823.

A.

6. 7. u. 9. Jan.	Dresden.	Cantate zum Geburtsfest. „Wo nehm ich Blumen her?“ für Sopran, Tenor und Baß mit Pfte. E.	Manuscript. Für das Geburtsfest d. Prinzessin Therese von Sachsen.
		Nachträglich zur Oper: **Abu Hassan:**	
2. März	Dresden.	Arietta der Fatime: „Hier liegt, welch' martervolles Loos!“ Fm. 4/4.	Nachträglich gedruckt als Nr. 10 der Oper.
		Zu **Euryanthe:**	
22. März	Dresden.	Idee zum Duett: „Wie liebt ich dich.“ Adur. Nr. 15.	
19. Oct.	Wien.	**Ouverture** vollendet und hiermit gänzlich.	Schluß d. Composition d. Oper. (Siehe 17. Mai 1822. Ferner 18. Dez. 1825.)
23. Oct.	Wien.	**Klav.-Auszug** der Ouverture.	

B. (Fehlen.)

1824.

A.

23. Aug.	Hosterwitz.	Romanze vom Chevalier de Cussy: „Du moins je te voyais.“ As 2/4.	Manuscript. Für den Chevalier de Cussy componirt.

B.

6. 8. u. 9. März	Dresden.	Metronomische Bezeichnung der sämmtlichen Tempi der Oper Euryanthe nebst ausführlichen Bemerkungen dazu über Tempi-Beobachtung und Auffassung von Tempi.	Im Jahre 1848 gedruckt in der Leipziger Musik-Zeit. C. Breitkopf und Härtel in Nr. 8 herausgegeben von F. W. Jahns.
27. Mai	Hosterwitz.	Brief an Herrn ....., (der sich der Musik widmen will.)	Gedruckt in den hinterl. Schriften I. S. 32.
22. Juni	Hosterwitz.	Brief an seinen Schüler Julius Benedikt.	Gedruckt in den hinterl. Schriften I. S. 28.
23. Juni	Hosterwitz.	Ueber das Aufschieben der Aufführung der Oper Euryanthe in Berlin.	Abendzeitung.
4. Dez.	Dresden.	Berichtigung in einer Angelegenheit mit Spontini.	do.
30. Dez.	Dresden.	Humoristischer Hans Sachs für den Sylvester-Abend dieses Jahres.	Manuscript.

1825.

A.

		10 Schottiſche National-Geſänge mit neuen Dichtungen von A. von Nordſtern, Breuer, C. Förſter, E. Gehe, Th. Hell und Fr. Kuhn für 1 Singſt. mit Pfte., Violine, Violoncello und Flöte. Davon:	Ohne Opus-Zahl erſchienen. Den Dichtern gewidmet.
10. Febr.	Dresden.	Nr. 1. Scene im Mondſchein: „O komm Geliebter.“ D m. $^9/_8$.	
11. Febr.	Dresden.	Nr. 2. Der Troubadour: „Dir Vaterland gehört mein Schwert.“ B $^2/_4$.	
19. Febr.	Dresden.	Reiterlied von Dr. E. Reiniger. 4 Männerſtimmen. „Hinaus zum blut'gen Strauß.“ Es $^6/_8$.	Manuſcript. (?)
		Zu Oberon. Oper in 3 Akten. Text von Planché:	
27. Febr.	Dresden.	Nr. 5. Arie: „Von Jugend auf.“ E $^4/_4$ vollendet entworfen.	Beginn d. Compoſition d. Oper. (Siehe 11. April 1826.)
		Schottiſche Geſänge. Davon:	
12. März	Dresden.	Nr. 3. Ein entmuthigter Liebender: „Ich weiß ein Mägdlein.“ C $^3/_4$.	
20. März	Dresden.	Nr. 4. Ein beglückter Liebender: „Was brauch ich des Mondes.“ E m. $^6/_8$.	
20. Juni	Dresden.	Schützenweihe v. K. Sächſ. Oberſtlieut. A. Oertel. 4 ſtimm. Soldatenlied: „Hörnerſchall, Ueberfall.“ D $^4/_4$.	Gedruckt in: Melodieen zu dem von Dr. Weitershauſen herausgegeb. Liederbuche f. deutſche Krieger und deutſches Volk. Darmſtadt 1837.
		Schottiſche Geſänge. Davon:	
?	Dresden.	Nr. 5. Das liebenswürdige und ſtandhafte Mädchen: „Wo ich auch wandle.“ Es $^6/_8$.	
?	Dresden.	Nr. 6. Der fröhliche Soldat: „Ein Soldat, wie der König.“ E m. $^6/_8$.	
?	Dresden.	Nr. 7. Ein altes Ehepaar, welches ſich an vergangene glückliche Zeiten erinnert: „Komm, laß uns herzlich plaudern.“ G C.	
		Nr. 8. Bewunderung: „Mein Mädchen iſt ſo rein und hold.“ Es $^2/_4$.	
		Nr. 9. Treue: „Wie der Himmel feſt gegründet.“ G $^4/_4$.	
		Nr. 10. Glühende Liebe: „Dein bin ich.“ D m. $^4/_4$.	
17. Aug.	Ems.	Walzer.	Verſchollen. Für die Kronprinzeſſin Eliſabeth v. Preußen.
		Zum Oberon:	
11. Sept.	Dresden.	Nr. 1. Elfenchor. F $^4/_4$ beendigt.	
15. Sept.	Dresden.	Neue Ritornelle zu den 10 ſchottiſchen Liedern.	Verſchollen.
29. Oct.	Dresden.	Recitative und Muſik zur Feſtlichkeit im 3. Act von Spontini's Olympia: „Doch welche Töne ſteigen jetzt hernieder!“ As $^4/_4$ vollendet.	Manuſcript. Zur Vermählungsfeier des Prinzen Max von Sachſen mit der Prinzeſſin von Lucca.
		Zu Euryanthe:	
17. Dez.	Berlin.	Balletſtück (Pas de cinq) nachträglich entworfen.	Für die erſte Aufführung in Berlin. (Siehe 19. October 1823.)
18. Dez.	Berlin.	Dies Balletſtück beendet.	
24. Dez.	Berlin.	Klav.-Auszug dieſes Balletſtücks beendet.	

B. (Fehlen.)

1826.

A.

Zur Oper **Oberon**:

11. April	London.	Nr. 13. **Preghiera** instrumentirt.	Schluß d. Composition d. Oper. (Siehe 27. Februar 1825.)
15. April	London.	Nr. 21. **Arie** im **Klav.-Auszuge** beendigt.	
25. Mai	London.	**Gesang** der Nurmahal aus Thom. Moore's Gedicht „**Lalla Rookh**“: „From Chindara's warbling“ — „Von Chindara's Quelle komm' ich her.“ C 2/4.	Manuscript. Für Miß Stephens zur Aufführung in seinem Benefiz-Concert am 26. Mai componirt. Carl M. v. Weber's **letzte Composition.**

B.

? Febr.	Dresden.	Rundschreiben an die deutschen Bühnen. Eigenthumsrecht an seinen Werken betreffend.	Gedruckt in verschiedenen Zeitschriften.

Druckfehler und Berichtigungen.

Seite 22 Zeile 11 v. u. ſt. Bambelles l. Bombelles.
„ 38 „ 7 v. o. ſt. Liez l. Tietz.
„ 236 „ 7 v. o. ſt. Seidel l. Leidel.
„ 270 „ 3 v. u. ſt. 15. l. 150.
„ 304 „ 10 v. u. ſt. Lamière l. Lemière.
„ 384. Hier iſt durch Verſehen der Mädchenname der Frau Julie Haaſe, Julie Zucker, anſtatt deſſen ihrer Nachfolgerin Franziska Miller aufgeführt.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Carl Maria von Weber.

Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild

von

Max Maria von Weber.

Dritter Band.

Leipzig
Ernſt Keil.
1866.

Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild

von

Max Maria von Weber.

Dritter Band.

Leipzig
Ernst Keil.
1866.

Inhaltsverzeichniß.

Vierte Abtheilung.

Carl Maria von Weber's Literarische Arbeiten.

I.

Vermischte Aufsätze (in chronologischer Ordnung).

Datum.	Bezeichnung der Arbeiten.	Seite.
	1809.	
8. Juni.	Ueber: Briefe über den Geschmack in der Musik von Joh. Bapt. Schaul	1
	1810.	
? April.	Ueber: „Der Zitherschläger", Oper von Ritter .	6
11. Juni.	Ueber Mannheim, I. Aufsatz	7
12. Juni.	Ein Wort über Vogler	8
21. Juni.	Zwölf Choräle von J. S. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von C. M. v. Weber .	10
1. August.	Ueber Baaden-Baaden	19
23. Oktober.	Ueber „Colma", Composition von L. Berger . .	22

Datum.	Bezeichnung der Arbeiten.	Seite.
	1811.	
26. Januar.	Ueber Mannheim, II. Aufſatz	24
30. April.	Ueber Capellers Erfindungen zur Vervollkommnung der Flöte	26
15. Mai.	Ueber „Cendrillon“, Oper von Iſouard . . .	28
24. Juni.	Ueber das Oratorium „Gott und die Natur“ von Meyerbeer	30
27. Juni.	Ueber „Ginevra“, Oper von Simon Mayr . .	34
2. Juli.	Ueber: „Der Waſſerträger“, Oper von Cherubini	36
3. Juli.	Ueber „Joſeph in Aegypten“, Oper von Mehul	39
23. Juli.	Ueber das Ballet: „Der Dichter Geßner“ von Steuner	41
25. Juli.	Ueber „Macdonald“, Oper von Dallayrac . .	42
6. Auguſt.	Ueber „Deobata“, Singſpiel von B. A. Weber	44
4. September.	Ideen zu einer „muſikaliſchen Topographie Deutſchlands“	46
	Notizen über Baſel (als Beiſpiel) zur muſikaliſchen Topographie	48
	1812.	
11. Februar.	Ueber eine Sonate von Gottfried Weber . . .	52
10. April.	Ueber die Muſik zu: „Der Gang nach dem Eiſenhammer“ von B. A. Weber	54
13. April.	Ueber ſechs Lieder von G. W. Fink	59
24. April.	Ueber „Don Tacagno“, Oper von Drieberg . .	61
27. Auguſt.	Vorwort zu Wilhelm Schneiders Trio für drei Claviere	63
12. September.	Ueber: „Der Trompeter“, neue Maſchine des Mechanikers F. Kaufmann in Dresden . . .	65
27. September.	Ueber die von Dreyßig geſtiftete Sing-Akademie zu Dresden	68
27. September.	Ueber die große Sonate op. 30 von Lauska . .	71
27. September.	Ueber „Iphigenia in Tauris“ von Gluck . . .	71
3. Oktober.	Ueber die Concerte in der Margarethen-Kirche zu Gotha	72

Datum.	Bezeichnung der Arbeiten.	Seite.
3. Oktober.	Ueber die Schlesinger'sche Musikhandlung zu Berlin	75
16. November.	Ueber Madame Schönberger in Weimar . . .	77

1813 und 1814.

Literarische Arbeiten fehlen.

1815.

10. August.	Ueber das große Musikfest in Frankenhausen . .	79
13. August.	Schreiben an Friedr. Wieck, der C. M. v. W. 8 Gesänge gewidmet hatte	81
3. Oktober.	Ueber „Alimelek", Oper von Meyerbeer . . .	85
15. November	Ueber ein Concert der Herren Sellner und Jannusch	91
30. November.	Ueber ein Concert des Herrn Siebert	92
8. December.	Ueber ein Concert der Madame Czeka	93

1816.

26. Januar.	Ansichten bei Composition der Kantate „Kampf und Sieg"	94
Januar bis December.	Dramatisch-musikalische Notizen über Opernvorstellungen auf dem Theater zu Prag . .	99
März und April.	Concert-Uebersicht der Fastenzeit 1816 . . .	104
22. November.	Warnung für das musikliebende Publikum . .	119
20. December.	Schreiben an die Direktion des dramaturgischen Wochenblattes zu Berlin	120
25. December.	Ueber „Undine", Oper von E. T. A. Hoffmann .	121

1817.

26. Januar.	An die kunstliebenden Bewohner Dresdens . .	126
28. Januar.	Ueber „Joseph in Aegypten", Oper von Mehul .	131
13. Februar.	Ueber: „Das Hausgesinde", Operette von Fischer	134
21. Februar.	Ueber „Fanchon das Leiermädchen", Oper von Himmel	136
20. März.	Ueber das Oratorium „Isacco" von Morlacchi .	138
19. April.	Ueber „Helena", Oper von Mehul	141

Datum.	Bezeichnung der Arbeiten.	Seite.
1. Mai.	Ueber „Johann von Paris", Oper von Boieldieu .	142
7. Mai.	Ueber: „Das Lotterieloos", Oper von Isouard .	145
13 Mai.	Ueber „Raoul Blaubart", Oper von Gretry . .	146
1. Juni.	Ueber: „Das Waisenhaus", Oper von Weigl .	149
2. Juni.	Ueber Madame Grünbaum als Sängerin . .	151
13. Juli.	Ueber „Lodoiska", Oper von Cherubini . . .	153
29. August.	Ueber das „Terpodion", neues Instrument von Buschmann	157
12. September.	Müllner und Weber über das von letzterem componirte Lied der Brunhilde in Yngurd . . .	158
22. September.	Ueber: „Die vornehmen Wirthe", Oper von Catel	166
24. November.	Ueber das musikalische Conservatorium in Prag .	167
2. December.	Ueber: „Das Fischermädchen", Operette von Schmidt	171

1818.

18. Januar.	Einige Bemerkungen über die Kritiken des Buchstaben C in der Abendzeitung	172
14. März.	Skizze von C. M. v. Webers Leben. Von ihm selbst für A. Wendt niedergeschrieben . . .	175
12. April.	Der „Schlammbeißger", eine Humoreske . . .	180
11. Juni.	Ueber: „Die Entführung aus dem Serail", Oper von Mozart	189
? Juni.	Schreiben an Herrn Kaufmann Fränzl in München	192
23. Juli.	Ueber die Tondichtungsweise des Herrn Fesca .	197
11. December.	Bemerkungen zur nothwendigen Würdigung der Dresdner Kritik	204

1819.

5. August.	Zuschrift an Herrn Pastenacci in Schippenbeil in Ostpreußen	207

1820.

13. März.	Ueber den „Wettkampf zu Olympia", Oper von v. Poißl	211
15. Januar.	Ueber „Emma di Resburgo", Oper von Meyerbeer	213

Datum.	Bezeichnung der Arbeiten.	Seite.
15. Februar.	Gegen den Herrn Bemerker in Philipps Literarischem Merkur	217
21. April.	Ueber: „Die Bergknappen", Oper von Hellwig	221
8. Juli.	Ueber „Heinrich der Vierte und d'Aubigné", Oper von Marschner.	224

1821.

20. April.	Artikel „Bach" für die Encyclopädie von Ersch und Gruber	226
25. December.	Beantwortung einer Sylvester-Frage. Humoreske	230

1824.

27. Mai	Schreiben an Herrn Aloys Fuchs in Wien . .	232

II.

1809 — 1821.	„Tonkünstlers Leben", Fragmente eines Kunstromans	235
	Anhang	302

Vierte Abtheilung.

C. M. v. Weber's literarische Arbeiten.

1809 — 1824.

Erste Abtheilung.

Vermischte Aufsätze.

1809.

Ueber: Briefe über den Geschmack in der Musik von Joh. Baptist Schaul,

Königl. Württemberg. Hofmusikus.

Wenn man etwas der Welt übergiebt, verbindet man doch gewöhnlich irgend einen Zweck damit, den man durch den Titel des Werkes anzudeuten sucht. Diesen Begriff scheint Herr Schaul nicht gehabt zu haben, indem er vorstehende Briefe dem Druck übergab. Er schrieb, um zu schreiben, und bekümmerte sich wenig darum, ob das von ihm Gesagte auch das Publikum interessiren könne oder nicht; eine einzige neue Ansicht, kräftige Darstellung, oder belehrende tiefe Sachkenntniß, würden selbst den trocknen Styl, der im Ganzen herrscht, entschuldigen können; aber diese Briefe haben das engbrüstige Gepräge eines auf einen kleinen Wirkungskreis beschränkten Menschen, der nur im mißvergnügten Kaffeetone mit seinen Kameraden über die Verderbtheit der Zeiten, über die nicht genug auszeichnende Aufnahme in irgend einer Gesellschaft sich ergießt, und dabei mit einer ansehnlichen Portion anmaßenden Richtertons über große Männer und deren Werke entscheidet.

Wir berühren hier nur flüchtig die Eintheilung der Broschüre, und sind weit entfernt, Hrn. Schaul widerlegen zu wollen, denn das

hieße, der Welt jetzt beweisen wollen, daß eine Sonne existire, so sehr widerlegt sich sein Buch selbst, sondern wir suchen blos Ihnen bemerkbar zu machen, daß, um die Welt zu überreden, man sei ein kompetenter Richter, wenigstens mehr Kenntnisse und mehr Beurtheilungskraft in jeder Hinsicht erforderlich seien, als der Verfasser zu besitzen scheint.

Der erste Brief, dessen Styl der eines eben aus der Grammatik entlassenen Schülers ist, handelt von der Kammermusik, wo erst Pleyl (dem wir alle Gerechtigkeit widerfahren lassen) hoch erhoben; dann Bocherini erwähnt, und von diesem ausgerufen wird: — Aber welch ein Unterschied zwischen einem Mozart und einem Bocherini: — ja gewiß ist ein bedeutender Unterschied, den Herr Schaul nicht aufheben wird, und wenn er noch so entzückt auf den blumichten Auen und dem Dichter-Hain Bocherini's herumwandelt. — Armer Mozart, noch ein Werk wie dieses, und Du bist ausgestrichen aus der Reihe der Componisten — denn seit Herr Schaul gefunden, was der Hauptzweck der Kunst ist und sein soll, und eine so wohlthätige Geistes-Armuth zum Loose erhalten hat, um die wir ihn keineswegs beneiden, wirst Du bald verdunkelt unter Pleyl und Bocherini stehen. Auch Haydn ist nur im Stande, ein oberflächliches, vorüberfliegendes — ein Vergnügen willkührlicher Auslegung bei Hrn. Schaul hervorzubringen, aber bei Bocherini ordnet die Philosophie Alles, seine Musik muß in keinem zu großen Zimmer, bei'm Schimmer der Lichter gespielt werden, dann wird der in Todesstille versunkene Zuhörer sich im Kreise einer Familie durch den leutseligen Autor in die Zeiten der Unschuld und Rechtschaffenheit versetzt glauben.

Im zweiten Briefe sind die zwar gewöhnlichen und oft gesagten Bemerkungen, besonders bei S. 25, gut, und Herr Schaul ergreift die Gelegenheit, Clementi als den König der Tonsetzer für das Fortepiano in die Wolken zu heben. Es ist wahr, daß er auf einer hohen Stufe steht, aber das durchaus Göttliche, und daß kein Anderer außer ihm auf den ersten Rang Anspruch

machen kann, können wir doch nicht ganz zugeben, so wie wir auch unter seinen Adagio's nicht lauter Young'sche Nachtgedanken, sondern manche auch zum schlafen, und in der Gewohnheit, beinah alles ohne Accompagnement zu schreiben, nur seine Schwäche in begleitenden Stimmen gesehen haben, welches an allen Sonaten mit Accompagnement von ihm auffallend zu bemerken ist. Es thut uns leid, über eine wirklich übrigens klassische Klavier-Composition dieses sagen zu müssen, aber ein abgöttischer Verehrer der ihm zu Lieb' Alles in den Staub treten möchte, zwingt manche Erklärung ab.

Der dritte und vierte Brief sind die Krone des Werks, und nun geht es über unsern Mozart her. Frevel wäre es an seinen Manen verübt, wenn wir ihn gegen Herrn Schaul zu vertheidigen wagen wollten. Daß Alles, was Mozart je geschrieben, vollkommen war, wird niemand behaupten, und Herr Schaul gesteht ja selbst von seinem Götte Jomelli dieß ein; aber wenn ein Mann, wie Herr Schaul, behauptet: Mozart's Singstimmen haben keinen natürlichen Gang, seine Harmonie sei hart, gesucht, seine Finales zu überladen, — und er sündige oft gegen die gesunde Vernunft! — Was läßt sich dagegen sagen? Daß Mozart das Finale des zweiten Aktes der Zauberflöte für die Knaben zu schwer setzte, rechnet ihm Herr Schaul als vernunftwidrig an. Die Knaben betrachtete Mozart als so gut zum Ganzen gehörige, in ihrer Art vollkommene Theile, wie die Pamina und Tamino, als Genien, die von Frauenzimmern dargestellt wurden, wie es noch heute in Wien und Prag geschieht, und Herr Schaul wird doch unter solchen Knaben keine Schulknaben verstanden haben? — und selbst solche könnten ihn aus der vortrefflichen Thomas-Schule in Leipzig beschämen.

Er verlangt, daß Mozart bedenken sollte, nicht für einen Ort allein — sondern so, daß es überall ausführbar — zu schreiben, bemerkt aber S. 79, von seinem Gott der Harmonie, Jomelli, daß er, um zu wirken, nur von einem mit seinem Geiste vertrauten Orchester in einem großen Raume ꝛc.

aufgeführt werden dürfe. In Clemenza di Tito behauptet Herr Schaul, daß Sextus ſeine Qual Titus in einem Rondo vortrage: — Wenn es ein Rondo von Pleyel oder Clementi wäre, möchte es allerdings eine lächerliche Wirkung geben, aber man höre die herzliche, innige Arie, deren göttlicher Ausdruck beſonders bei den Stellen pur saresti men severo se vedessi questo cor, nicht ſchöner gedacht und gefühlt ſein kann, und wie ſehr wird die niedre Kritik erlahmen, verſtummen. —

Das Sextett in Es dur in Don Juan, wo Leporello's Betrug entdeckt wird, ſoll nach Herrn Schaul nicht tragiſch, ſondern im Halb-Charakter geſchrieben ſein. — Keineswegs, denn ſind nicht alle dabei Anweſende in der ernſthafteſten Stimmung? und auch ernſthafte Charaktere? bis auf den Leporello, der, ſo lange er den Don Juan repräſentirt, nicht Leporello ſein darf; es aber augenblicklich in der Muſik höchſt vortrefflich charakteriſirt wird, als er ſich entdeckt und die Worte — Perdon, perdono Signori miei, quello io non sono: sbaglia costei, viver lasciatemi, per carità etc. — mit der wirklich komiſchen, lächerlichen Traurigkeit der Begleitung — ſingt?

Daß Mozart in den Arien nicht glücklich geweſen, ſcheint auch Herr Schaul zuerſt zu bemerken, er ſetzt Jomelli in jeder Hinſicht hoch über ihn, beſonders in Recitativen. Jomelli war groß in vieler Hinſicht, wurde aber auch oft von einem unbegreiflich kleinlichen, der Kunſt unwürdigen, Malereigeiſt beſeſſen, wie die Stellen in der Olimpiade, Att. 2. Scen. VII. bei den Worten ah che sarem di nuovo in quest' orrido passo bezeugt, wo er dem Worte passo zu Lieb' eine enharmoniſche, erzwungene Fortſchreitung anbrachte; und wo hätte denn Jomelli ſchönere Recitative, als das Recitativ vom Sextus im erſten Finale des Titus, das Recitativ der Donna Anna im Don Juan, erſter Akt ꝛc.? Wenn die Arie: „Dies Bildniß iſt bezaubernd ſchön" — ein Gaſſenhauer und im Titus nur einige Genie-Blitze hervorleuchten, die zeigen, was Mozart bei beſſerer Leitung hätte werden können, wenn die Ouverturen Mozart's nie die Wirkung hervorbringen wer-

den, wie die von Jomelli, die man nur eigentlich Ouverturen nennen kann, deren Styl nicht nur geſchickt, ſondern nothwendig iſt, um das dumpfe Getöſe der Zuhörer zu ſtillen — — —?? ſo möchten wir auch mit Herrn Schaul witzig ausrufen: S. 63 „Schalkhafter Menſch, wenn Sie es würdig wären, würden wir uns ärgern, ſo aber können wir blos Sie bemitleiden, und auf Sie ſelbſt das anwenden, was Sie von den wahren Kritikern (für deren einen Sie ſich gewiß halten), als den Wahlſpruch anführen: beſſer machen iſt der beſte Tadel, und nun ſehen wir, und mit uns ganz Deutſchland, erwartungsvoll auf Sie, und hoffen einen beſſern Don Juan zu hören."

Doch genug und übergenug, um der Welt einen Begriff dieſes Werkchens zu geben; wir haben nur noch Urſache, die ſchriftſtelleriſche Gewiſſenhaftigkeit des Herrn Schaul zu rühmen, der den Anhang, welcher biographiſche Notizen enthält, als nicht aus Gerb. Tonk. Lex. entlehnt, angiebt; um ſo mehr mußte uns das ſonderbare Zuſammentreffen in Verwunderung ſetzen, welches bei den in dem Buche enthaltenen Notizen von Farinelli, Careſtino, Majo, Bernardi, Guadagni, Guarducci ꝛc. 20 Seiten lang, buchſtäblich mit dem Gerber'ſchen Lexikon Statt findet. Herr Schaul bemerkt endlich ſelbſt: es wäre zu lang, wenn er Alle anführen wollte (und da ſtimmen wir ihm vollkommen bei, denn eine zweite Auflage des Gerb. Tonk. Lex. erwarten wir von dem würdigen Verfaſſer ſelbſt), läßt ſich aber doch belieben, zu gehöriger Verſtärkung der Bogenzahl noch 26 Seiten abzuſchreiben.

Da endlich Herr Schaul ſich ſelbſt in ſeinen Briefen ſo fleißig gelobt hat, ſind wir überhoben, es zu thun, verweiſen jeden wißbegierigen Leſer darauf, und hiermit in Mozart's Namen Amen.

1810.

Ueber:

„Der Zitherſchläger“,

Oper in 1 Akt. Muſik vom Kapellmeiſter Ritter in Mannheim.
(April 1810.)

Da mir auf meinen Kreuz- und Querzügen ſo ſelten etwas Gutes oder Erfreuliches vor die Augen kommt, ſo kann ich nicht umhin, wiewohl etwas ſpät, Sie und ihre Leſer auf eine allerliebſte Oper: der Zitherſchläger, aufmerkſam zu machen, die vor einiger Zeit im Freimüthigen abgedruckt ſtand, und dem Genius des Herrn Kapellmeiſter Ritter in Mannheim ihre vortreffliche innige Muſik verdankt. Sie iſt wahr und ächt dramatiſch, die Situationen ſind mit einer ſolchen Wärme und Herzlichkeit ergriffen und gehalten, daß Ref. ſich ſeit langer Zeit nicht erinnert, ſo ſehr von Muſik angeſprochen worden zu ſein. Freilich trug auch die treffliche Darſtellung das Ihrige dazu bei. Herr Berger, als Zitherſchläger, hatte den Charakter mit ungemeiner Wahrheit gefaßt, und ſpielte mit einer Seele und einem Feuer, die Alles ſo mit ſich hinreißen mußte, als er von ſeiner Rolle erfüllt ſchien, beſonders trug er die ſchöne Romanze: „Ritter Arno ging zu kämpfen“ — vortrefflich vor, wozu auch ſein ſchönes Guitarrenſpiel (welches Inſtrument er mit vorzüglicher, der Natur des Inſtruments angemeſſenen, nicht unnützen Paſſagen reicher Virtuoſität ſpielt) beitrug.

Madame Scherian, als Röschen, zeigte ſich auch als vortreffliche Schauſpielerin, und das Orcheſter trug die mitunter, beſonders für Blasinſtrumente, etwas ſchwierigen Stellen mit ungemeiner Zartheit und Enſemble vor. Kurz, Herrn Ritter und dem Dichter gebührt der herzlichſte Dank, das er uns mit einer deutſchen Original-Oper beſchenkt hat, die gewiß keiner franzöſiſchen ihrer Art weichen darf, und Ref. wird ſich immer mit Vergnügen des 1. Aprils als des Tages ihrer erſten Aufführung in Mannheim, erinnern.

Ueber:

Mannheim.

(11. Juni 1810.)

I. Aufſatz.

Obwohl Mannheim nicht mehr auf der hohen muſikaliſchen Stufe ſteht, wie zu den glücklichen Zeiten Carl Theodor's, ſo hat ſich doch im Allgemeinen der Sinn für Muſik erhalten, der den Fremden freundlich anſpricht, und ihm, bei genauer Bekanntſchaft mit den beſtehenden muſikaliſchen Zirkeln, Mannheim lieb und werth macht.

Beſonders trägt hierzu der Theil von Kunſtfreunden bei, der die muſikaliſchen Anſtalten im Muſeo erhält und pflegt. Mit ungemeiner Liebe und Wärme wird hier für die Kunſt gearbeitet.

Ref. hatte Gelegenheit, mehrern Concerten im Muſeum beizuwohnen, wo unter andern den 26. May eine Symphonie von Herrn J. Gänsbacher aus Prag, einem Schüler Vogler's, mit Beifall aufgeführt wurde. Herr G. entwickelt darin eine reiche Harmonie-Kenntniß, ſchöne Haltung und Ausführung ſeiner Thema's. Beſonders gefiel Ref. die ſehr originelle Menuett und das feurige letzte Allegro. Das erſte Allegro behagte Ref. etwas weniger, weil ihm des Guten darin beinah etwas zu viel gethan ſchien. Die Ausführung verführte den Componiſten, und gedrungene Einheit iſt wohl das Weſentlichſte eines Kunſtproduktes. Doppelt angenehm aber war Ref. der Genuß, den ihm eine Meſſe des Herrn G., welche den 3. Juni zum Jubiläumsfeſte der K. Stadtkirche aufgeführt wurde, gewährte. Eine herrliche, edle Ruhe liegt auf dem Ganzen, nichts Profanes ſtört die andächtigen Empfindungen, und ſehr verdient Herr G. als gründlicher und dabei melodiöſer Kirchen-Componiſt hervorgehoben zu werden. Eine kräftig gearbeitete Fuge am Schluſſe des Gloria, das Kyrie und Dona nobis, haben Ref. am meiſten ergriffen, beſonders das letzte iſt ungemein herzlich. Herr G. hat auch mehrere Geſänge und Canzonetten geſchrieben, die mit italieniſchem

fließenden Gesange deutsche Kraft verbinden, und, besonders von ihm vorgetragen, hinreißend schön sind. Ich lege Ihnen*) hier das Kleinste als Probe bei, „L'amerò, sarò costante etc.“ und muß noch seine Gefälligkeit und Anspruchlosigkeit, die er bei allen Gelegenheiten zeigte, rühmen. Die Aufführung der Messe, meist von Mitgliedern des Museums, war sehr brav, und es ist eine Freude, zu sehen, wie die Diskant- und Alt-Partien von lauter Liebhabern so schön executirt wurden. Auch in dieser Hinsicht verdient das Museum, und die darin mitwirkenden braven Künstler der Kapelle, die Herren Frey, Ahl, Dickhut, Arnold ꝛc. von allen wahren Freunden der Kunst geehrt zu werden, daß sie sich der Kirchen- und Quartett-Musik so thätig annehmen und Ref. wünscht nichts herzlicher, als daß ihr Eifer nie erkalte, sie den Ruhm Mannheim's erhalten, und jedem Künstler dadurch so selige Tage verschaffen mögen, als Ref. da zu verleben so glücklich war.

Ein Wort über Vogler.

(12. Juni 1810.)

Es ist ein anerkanntes Schicksal großer Männer, sich bei ihren Lebzeiten verkannt zu sehen, wo möglich Hungers zu sterben, und nach dem Tode von hungrigen Verlegern zum Himmel erhoben zu werden. Denn der Mensch strebt nie nach dem ihm zunächst Liegenden, sondern nur das Verlorene hat ihm Werth. So wird es auch der Welt mit Vogler gehen. Ein Theil staunt ihn an, weil er seinen Geist nicht zu ergründen wagt, der andere schimpft und schreit, weil er ihn nicht verstehen kann, und sich durch ihn und seine neuen Ansichten vom Monopol des unfehlbaren Kontrapunkts und Generalbaß-Schlendrians verdrängt und zurecht gewiesen sieht.

Vogler, der der Erste ist, der in der Musik rein systematisch zu Werke geht, ist freilich dadurch in Vielem von den Ansichten anderer großen Männer verschieden. Sein System ist allerdings

*) Der Redaktion der Leipziger Musik-Zeitung. Der Herausgeber.

noch nicht in der faßlichsten Form dargestellt; aber giebt sich denn einer von allen denen Herren Recensenten die Mühe, es kennen zu lernen? oder fragt bescheiden bei dem Verfasser an? der, in Hinsicht der Bereitwilligkeit, seine Erfahrung und sein Wissen Andern mitzutheilen, sich als wahren großen Mann, der nur um der Kunst willen und für die Welt arbeitet — beurkundet.

Nein! — man überliest so etwas flüchtig, findet ein Paar seltsam scheinende Ausdrücke ꝛc., und um sich witzig zu zeigen, oder ein Bonmot zu placiren, schreibt man Recensionen, hebt — um die Lacher auf seiner Seite zu haben — irgend eine in's Lächerliche zu drehende Seite heraus (und welches selbst anerkannt vollendete Werk hätte nicht diese), und so bleibt, wie gesagt, dem Verfasser nichts anderes übrig, als sich mit seinem seligen Ende zu trösten.

Durch alles Schreien haben die Herren es endlich beinahe dahin gebracht, daß ein großer Theil der Kunstfreunde in Vogler blos den gelehrten, ja beinah' trocknen, und ganz trocknen Componisten sieht; und wie unrecht geschieht ihm da.

Wie fließend sind alle seine Melodieen, und wie erhebt er das unbedeutendst scheinende Thema durch seine himmlische Ausführung und Behandlung. Der größte Beweis ist sein neuestes größeres Werk, was Ref. durch einen glücklichen Zufall ihm abzulauschen so glücklich war, — nämlich sein für ihn selbst componirtes Requiem. Hier ist Alles vereinigt, was die Kunst und das Künstliche in allen seinen Formen darbietet, und dies mit so großem Genius, Geschmack und wahrhafter Kunst behandelt, daß man sie darüber vergißt, und rein vom Gefühle angesprochen wird.

Ref. hörte, daß, bei des großen Haydn's Tode, Vogler den Urzweck seiner Arbeit vergaß, und das Requiem zu des von ihm Hochverehrten Todtenfeier in Wien hätte aufführen wollen, aber leider hinderte die kriegerische Zeit die Ausführung des edeln Gedanken, und als Vogler dann in Frankfurt es zu Haydn's Gedächtnisse aufführen wollte, fühlte er sich durch bedeutende Hindernisse davon abgehalten. Wenn es dem Himmel je gefiele, einen Verleger zu verschaffen, der nur nicht allen Vortheil allein für sich behalten

wollte, ſo könnte man vielleicht hoffen, mehr von den Werken Vogler's verbreitet zu ſehen, ſo aber fühlt er ſich nicht gedrungen, ſich der Welt aufzudringen; und wie viel Genuß und Belehrung geht dadurch dem ganzen Weſen der Kunſt und ihren Freunden verloren. Denn jeder ſpricht zwar mit Achtung den Namen Vogler aus, aber gleichſam nur aus Tradition, weil man entweder gar nichts, oder nur ſeine früheſten Compoſitionen von ihm kennt.

Die philoſophiſche Ruhe, in der er gegenwärtig in äußerſt achtungswerthen Verhältniſſen als Großherzogl. Geheimer Rath und Großkreuz des heil. Ludwigs-Ordens bei Sr. Königl. Hoheit dem Großherzoge von Heſſen in Darmſtadt lebt, läßt viel noch von ſeinem ſtets regen, thätigen Geiſte hoffen, und möchte doch jeder Kunſtjünger ſich des Genuſſes erfreuen, den Ref. bei den Werken Vogler's empfindet, und bei denen Jeder, der Gefühl, und wenigſtens nur keine ſchiefe Anſicht hat, ſich von den reinſten, himmliſchen Empfindungen, die uns Muſik gewähren kann, erfüllt fühlen wird.

Zwölf Choräle von Seb. Bach,

umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber.

(21. Juni 1810.)

Recensere errores minimum — maximum est emendare opus, perficere inceptum*).

Vogler.

Einleitung.

Es iſt allerdings ein gewagtes Unternehmen, den Ruhm und die Kenntniſſe eines von der Welt anerkannten großen Mannes antaſten zu wollen, und ein großer Theil wird mit Unwillen Gegenwärtiges betrachten, und, von Unfehlbarkeits-Glauben beſeelt, aburtheilen, ohne beide Theile gehört zu haben. Demohngeachtet wage

*) Von Vogler's Hand auf das Concept des Aufſatzes geſchrieben, das mehrfach Spuren einer Reviſion durch ihn trägt. D. H.

ich es, im Vertrauen auf die Macht der Wahrheit, des Vermögens, jedes Wort beweisen zu können, und auf die Unparteilichkeit mehrerer Denker, die nicht ungeprüft verdammen werden.

Vogler ist so oft und häufig verkannt worden; die meist hämischen Angriffe seiner Gegner haben ihn so oft gezwungen, derb zu sprechen, und seine Verdienste selbst geltend zu machen zu suchen, — daß es auch hier nicht überflüssig sein dürfte, zu bemerken, daß nicht die eitle Sucht, sich über Andere erheben zu wollen, ihn bestimmt habe, diese Choräle umzuarbeiten, sondern daß blos das dringende Verlangen eines großen Theils von Kunstfreunden, denen beide Choralbegleitungen allerdings durch praktisch-theoretische Vergleiche für das Harmonie-Studium sehr interessante Ausbeute versprach — ihn bewog, vor der Hand diese zwölf nach den bei Breitkopf 1784 erschienenen zu bearbeiten, und dadurch wieder einen neuen Beweis seines Strebens und seiner Bereitwilligkeit, nützlich zu sein, zu geben.

Man hat so oft und häufig zum großen Nachtheile des Wesens und der Aufnahme der Kunst, Autoritäten großer Männer gegen einander aufgerufen (und zwar namentlich Bachs gegen Vogler), daß dadurch ohnfehlbar der Jünger der Kunst, der die Meister so uneinig in ihren Grundideen sieht, stets ein schwankendes Wissen und Errathen in sich fühlen muß, wenn er nicht Kraft genug hat, sich von dem Erlernten einer Schule loszureißen, und prüfend seine Bahn zu wandeln.

Ein bekannter musikalischer Schriftsteller nennt Bach den größten Harmonisten seiner Zeit und aller Zeiten. Vogler, der immer höchst bereitwillig ist, das Verdienst Anderer zu ehren, erkennt Bach als ein seltenes großes Genie, von dem es bewundernswerth, daß er, ohne ein System der Umwendungen zu kennen, solche reichhaltige Harmonieenfolgen erfunden hat, in welcher Mannichfaltigkeit er alle seine Zeitgenossen übertraf. Aber daß durch ihn alle Harmonie-Kenntniß erschöpft sein sollte — ist wirklich eine gewagte Behauptung, und schon durch Vogler's Arbeiten hinlänglich widerlegt.

Vogler, — der rein systematisch zu Werke geht, dessen liberalere Grundsätze, die aus der Natur der Sache erzeugt und bewiesen

ſind, der Harmonie ein ungleich größeres Feld der Mannichfaltigkeit darbieten — iſt der Erſte, der nicht nur verbietet und gebietet, ſondern auch beweiſt, und philoſophiſch ſeine Grundſätze reiht.

Die Regeln der Kunſt liegen ſo tief in ihr ſelbſt gegründet, daß es nur reiner, unparteiiſcher Anſicht bedarf, um bei dem Vergleichen der Werke großer Männer, wie hier, das Wahre zu entdecken.

Deswegen halte ich es auch ganz unter der Würde der Kunſt, hier etwas Anderes zu thun, als einen Geſichtspunkt zur erleichternden Anſicht beider Werke aufzuſtellen, von dem das Urtheil der Künſtler-Welt ausgehen und ſich beſtimmen kann.

Schließlich erlaube man mir noch, zu bemerken, daß ich nur zu ſehr fühle, was ein Würdigerer, als ich, aus meinem Stoffe hätte ſchöpfen können, und daß, verweiſend, manches Auge auf den jungen Künſtler, ohne Ruf, blicken wird. — Aber ich wiederhole es, die Macht der Wahrheit, das Zutrauen zu unparteiiſch prüfenden Männern und die Aufforderung Vogler's ſtählen mich zu dieſem Unternehmen.

C. M. v. Weber.

Zergliederung.

Vogler berückſichtigt bei ſeinen Choral-Begleitungen

1. Plan.

Nur durch conſequente Tonfolge wird ein äſthetiſches Ganze aufgeſtellt.

Bei der Anlage einer Choral-Begleitung muß man ſich am Ende des Verſes eine beſtimmte Ueberſicht der Schlußfälle verſchaffen (wovon ich bei jeder Zergliederung beider Bearbeitungen einen Vergleichungs-Plan voranſetzen werde).

2. Harmonie.

Nämlich:

Nach Vogler's Terminologie

Harmonia simultanea.

a) die Wahl der Harmonie oder Akkorde selbst
b) — der Lage —

Harmonia successiva.

c) und — der Folge derselben.

Das ängstliche Vermeiden der verrufenen Quinten und Oktaven erzeugt noch keine Reinheit der Harmoniefolge. Ein bloßer Fehler der Lage ist nicht so wesentlich und streng zu rügen, als die beinah noch nie von andern berührte Folge der Akkorde in rednerischer Hinsicht, als bestimmende Grundzüge der Ideen-Reihe.

3) Selbstständigkeit und Melodie der einzelnen Stimmen, im Verhältniß zu sich, und dem Ganzen.

Es ist nicht genug, daß eine jede Stimme einzeln für sich singe; ihre Zusammenstellung mit den andern ist das Wesentliche, und das dabei zu vermeidende unangenehme Zusammenstoßen durchgehender Noten, um eine einzelne Stimme fließend zu machen.

Choral Nr. 1.

Aus meines Herzens Grunde.

Vergleichungsplan der Schlußfälle.

Bach. D. G. D. G. D. C. D. G.
Vogler. — — A. — — — — —

NB. Bach wiederholt immer ganz den ersten Theil, und Vogler giebt ihn jedesmal neu.

Bei Bach finden wir Takt 3 in den Mittelstimmen gegen den Baß eine unangenehme Zusammenstellung, wo erst $\frac{d}{h}$ zum c im Basse,

und dann gleich $\frac{e}{c}$ zum h im Baſſe angeſchlagen wird. Takt 20 und 21 iſt der durch die Harmonie-Begleitung erzeugte Sprung der Melodie eine auffallende Härte, da das H in der Oberſtimme durch die begleitende kleine Septime des Baſſes G zum unwiderſtehlichen Leittone (beſonders nach der Lehre anderer Syſteme) nach C wird; welches Vogler ſehr fließend zu vermeiden wußte, indem bei ihm das H als ſiebenter Ton vorm C erſcheint, und nach Belieben fortſchreiten kann. Er hat zwar hier, zur vollkommenen Begründung des Schluſſes, einen Takt eingeſchaltet, der aber nicht in Anſchlag zu bringen iſt; theils, weil es derſelbe Klang, theils, weil Vogler ſchon in dem einen Takte eben ſo gut hätte enden können.

Der Takt 24 bei Bach iſt voll übelzuſammentreffender Durchgänge, und in keiner Begleitung Vogler's wird man dergleichen finden.

Um nicht zu weitläufig zu ſein, werde ich künftig immer nur diejenigen Durchgänge bezeichnen, die auf einen beſtimmten Anſchlag der Takttheile fallen, und die überall und beſonders mit der Würde des Chorals unverträglich ſind.

Choral Nr. 2.

*) Vergleichung der Schlußf.

B. E. E. E. E. E. H. E. A.

V. A. — A. — — — — —

Die fünf Schlüſſe in E bei B erzeugen Eintönigkeit, und ſind beſonders Takt 2 und 6 etwas hart, welches Vogler mit ungemeinem Reichthume der Harmonie jedesmal neu ausſtattet. Takt 14 wird dem Gehör reine Quinten hören laſſen. Auf dem Papiere ſind ſie zwar vermieden, und man erlaubte ſich alſo Quinten zu hören, wenn man ſie nur nicht ſah. Takt 16 iſt im Vergleiche mit dem Vogler'ſchen ſteif, und das Zuſammentreffen von $\frac{h}{gis}$ a unange-

*) Hier fehlt der Textanfang: Ich dank dir, lieber Herre.

D. H.

nehm, dahingegen bei Vogler jede Stimme allein und mit den andern fließt und singt.

Choral Nr. 3.

„Ach Gott vom Himmel sieh darein."

Vergl. die Schlußf.

B. E. A. E. A. H. A. E.

V. H. D. — — — — —

Dieser Choral ist einer der schönsten und fließendsten von Bach, bis auf Takt 3, wo, um den Baß singend zu machen, im letzten 4tel $\frac{h}{f}$ zusammentreffen. Auch die Sechszehntel in den Melodieen scheinen willkührlich eingeschoben zu sein, und der Natur des Chorals widerstrebend.

Choral Nr. 4.

Es ist das Heil uns kommen her.

Vergl. der Schlußf.

B. A. H. A. H. H. Cis E.

V. — — D. E. — — —

Ref. kann hier nicht unbemerkt lassen, daß Takt 3—7 eine ganz andere Harmonie, als die dem Basse nach zu erwartende sich befindet, welches Bach offenbar dem Gange des Basses zu lieb gethan hat.

Da sich dergleichen noch öfters vorfindet, so drängt sich die Bemerkung auf, daß Bach oft, um den Gang einzelner Stimmen zu erhalten, die Harmonie opferte.

Die Begleitung Voglers zu diesem Choral ist ein Meisterstück, das durch seine vortreffliche, edle Haltung jeden entzücken muß. Die durchaus analoge Fortschreitung des Tenors und Basses, gleich der erste Eintritt des Letzteren im 4. Viertel des ersten Taktes (und die Anwendung hiervon im Takte 6—7) ist ungemein reizend.

Choral Nr. 5.

An Waſſerflüſſen Babylons.

B. G. G. G. G. G. D. E. A. D. G.

V. H. — E. C. — — H. — G. —

Fünf Schlußfälle in G, wovon der erſte choralwidrig in der Terz ſchließt. Takt 2 zweites Achtel iſt derſelbe Fall wie im vierten Choral, wo die drei Oberſtimmen eine dem Baſſe ganz fremde Harmonie bezeichnen. Takt 12—13 iſt beſonders mit unangenehmen Zuſammentreffen des Tenors mit dem Baſſe überhäuft, wo Ref. nur im Allgemeinen darauf verweiſen und Vogler's rein harmoniſche Bearbeitungen als Gegenſtück anführen kann.

Choral Nr. 6.

Nun lob' meine Seel' den Herren.

B. A. A. A. A. Fis. E. D. H. D. E. E. A.

V. Cis — Fis — — — — — A. — H. —

Der erſte Schlußfall bei Bach wieder in der Terz. Takt 21, das zweite Viertel nur zweiſtimmig. Takt 31, 32 drängt ſich Baß und Tenor, und Takt 43 windet ſich der Diskant um den Alt.

Vogler hat überhaupt in dieſem, wie in den meiſten, einen ungleich größeren Harmonie-Reichthum entwickelt, und doch nie von den Hülfsmitteln des Einſchaltens von enharmoniſchen Nötchen ꝛc. Gebrauch gemacht, um ſich fließend zu erhalten. Merkwürdig iſt im 14. Takte das Zuſammenſchmelzen von g und fisfis.

Choral Nr. 7.

Chriſtus, der iſt mein Leben.

B. F. F. C. F.

*) *V.* D. A. — —

In dieſem übrigens ſehr ſchön geſchriebenen Choral ſind Takt 5, zweites Viertel, im Alt Zweiſechszehntel, eingeſchaltet, die zwar die

*) Bis zu den Worten: „hineinzulegen gewußt" von Gottfried Weber's Hand im Concept geſchrieben. D. H.

Fortschreitung zweier Quinten decken soll, aber ihn in seinem Flusse stören. Vogler hat in seiner Bearbeitung die Terz-Schlüsse, Takt 2 — 4, vermieden, und überhaupt mehr Abwechselung hinein zu legen gewußt.

Choral Nr. 8.

„Freuet Euch, Ihr Christen" ꝛc.

B. F. As. F. As. B. F. C. As. F.

V. — — — C. — — — Des. —

In den Takten 2, 8, 14, 16 und 20 hat Bach immer die letzten Zweiviertel in gleichen Akkorden anschlagen lassen, welches eine gewisse Einförmigkeit über das Ganze verbreitet, statt daß es Vogler immer mit einer Dissonanz verschönert.

Takt 19 trifft der Baß mit Alt $\frac{b}{as}$ $\frac{as}{b}$ zusammen.

Höchst kräftig und fest tritt bei Vogler's Bearbeitung der Baß in den letzten 4 Takten einher, und verstärkt durch seinen analogen Gang das Gefühl des (Takt 20 fünfstimmigen) Schlusses.

Choral Nr. 9.

Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

B. D. G. D. G. A. E. D. G.

V. — C. — — — — — —

Sehr häufig kommt hier ein steifes Begegnen der Stimmen und durchgehenden Noten vor. *) Dem fließenden Gesange zu gefallen, hat Vogler im 11. Takte sich zwei, doch ungleiche Quinten erlaubt; $\frac{d}{gis}$ $\frac{e}{a}$ die durch e statt a leicht vermieden würden *).

Choral Nr. 10.

Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.

B. E. E. E. E. A. G. E.

V. — A. H. — D. — —

**) Die vier Schlußfälle in E klingen einförmig **).

—) Von Vogler's Hand im Concept.

—) Eben so. Der Herausg.

Choral Nr. 11.

Puer natus in Bethlehem.

B. C. C. A. A.

V. F. C. — —

NB. Dieſer Choral iſt in der gedruckten Ausgabe Bach's Nummer 12 und der nächſtfolgende Nummer 11.

Wieder bei Bach 2 auf einander folgende Abſchnitte in C, die in dieſem, ohnedies kurzen Choral, auffallend ſind.

Choral Nr. 12.

Jeſu nur ſei gepreiſet.

B. B. C. F. C. B. C. F. C. A. C. C. D. C. D. G. C.

V. G. C. F. C. D. C. F. C. C. C. A. D. E. G. G. C.

In der Tonart C iſt bei Bach gleich der erſte Schluß, begründet in B. Außerdem ſind der durchgehenden und übelzuſammenſchlagenden Noten ſo viele, daß Ref. nur hauptſächlich Takt 17 — 19, 38, 39 herausheben und bezeichnen muß. In dieſem Choral erſcheint Vogler in ſeiner ganzen Größe. Welche Erhabenheit liegt in der Modulation Takt 19—20, wie neu und überraſchend kräftig iſt ſie in ihrem fünfſtimmigen Gange. Wie arbeitet und drängt ſich Alles am Schluſſe, der mit dem wahren Pomp des Kirchengeſanges fünfſtimmig einhertritt. Kurz, man darf nur ſehen, um überzeugt zu ſein, und Ref. ſchließt mit der gegründetſten Hoffnung, daß die Welt dieß Urtheil beſtätigen, und dadurch vielleicht Vogler bewegen wird, ihr mehrere dieſer Choräle und auch ſeiner größern Werke zu ſchenken.

Ueber:

Baaden-Baaden.

(1. Auguſt 1810.)

Ich ſtieg aus dem Wagen, als ein Freund von mir eben in ſeinen ſteigen wollte. „Wohin?“ rief ich ihm zu. „„Nach Baaden““ war die Antwort, und fort ging's. Ich beſuche einen alten Bekannten, und finde ihn im Einpacken. „Sie verreiſen?“ „„Ja.““ „Wohin?“ „„Nach Baaden.““ Auf der Straße eilte mir höchſt geſchäftig ein And'rer in die Arme, und rufte: „ach, daß Sie jetzt ankommen, da ich auf's Schnellſte fort muß, um noch Platz zu bekommen, Sie können nicht glauben, wie voll es iſt, und man ſchreibt mir ſehr dringend, keine Zeit zu verlieren.“ — „„Ja, wo denn, von was ſprechen Sie denn?““ — „Mein Gott, wie könnte man von etwas anderm ſprechen, als von Baaden. Leben Sie wohl, ich eile.“ — Fort war er.

Wenn denn die ganze Welt nach Baaden geht, dachte ich, ſo kannſt du ja auch deinen Wanderſtab dahin richten. Das ſchöne Geſelligkeitsleben eines beſuchten Bades, ſo manche ehemals froh durchlebten Stunden ſchwebten mir vor, und voll der Hoffnung, dieß alles in Baaden in hohem Grade wieder erneut zu genießen, überließ ich mich den ſorgenden Händen der Poſtillone, die mich auch glücklich in Baaden am Baaden'ſchen Hofe abſetzten.

Menſchen fand ich genug, ſo viele, daß nirgends mehr unterzukommen war, daß manche Nacht 15 bis 20 Perſonen ſich mit einem einfachen Strohlager begnügen mußten, bis andere Abgehende Platz machten, oder ein gefälliger Freund ſein Lager mit ihm theilte; doch erhöhen ſolche kleine Ungemächlichkeiten den Werth eines ſo errungenen Genuſſes, und doppelt hofft man ſich dann im fröhlichen Gewirre des anderen Tages zu entſchädigen. Aber leider fand ich darin meine Erwartung nicht befriedigt, denn das geſellige offene Weſen, das jeden Tiſch-Nachbar zum alten Bekannten ſtempelt, und ſo reizend über die gewöhnlichen ſteifen Verhältniſſe des Lebens erhebt, habe ich ſehr vermißt. Die Anzahl der Badegäſte iſt ſo groß, daß ſie ſich in [illegible]nere

Theile theilen muß, die nun wieder eine Art von geſchloſſenem Weſen bilden, zwiſchen denen ſich der neu Angekommene ganz allein ſieht, und nur nach längerer Zeit anſchließen kann. Jedermann habe ich auch darüber klagen hören, aber eben ſo wenig habe ich jemand bemerkt, der etwas gethan hätte. Das Hauptübel beſteht nun wohl darin, daß kein eigentlicher Vereinigungs-Punkt der Geſellſchaft vorhanden iſt (wo alle Bäder, die eine Brunnenkur nothwendig machen, den Vorzug haben, die Gäſte unwillkührlich zuſammen zu führen und zu vereinen). Das Promenade-Haus iſt der einzige Sammelplatz, der wahrhaftig nichts anderes Anziehendes hat, als etwa einen rouge et noir-Tiſch für Spielluſtige, ein Paar Zeitungsblätter für Politiker, und daher auch wenig beſucht iſt; und dann das neu errichtete Caſino im Baadiſchen Hofe, welches mit einem äußerſt ſchönen, freundlichen Lokale einige der geleſenſten Zeitſchriften vereinigt, und wo man alle Abende einen gewählten angenehmen Zirkel findet, der ſich hoffentlich immer vergrößern und erweitern muß, je mehr das Bedürfniß der gegenſeitigen Unterhaltung die Badegäſte dort vereinen wird. Die Entfernung dieſer beiden Häuſer von einander iſt das einzige Unangenehme und verhindert größtentheils mit das bedeutende Emporkommen. Doch kann es nicht fehlen, daß das Caſino mit jedem Tage beſuchter und intereſſanter werden muß. An ſonſtigen Unterhaltungen fehlt es nun auch nicht. Es iſt die Schauſpieler-Geſellſchaft des Herrn Dengler aus Freiburg hier, die ſich alle Mühe giebt, die Zuſchauer zufrieden zu ſtellen, und wirklich ſind auch einige recht brave Mitglieder dabei, die, wenn nur nicht die Wuth hier exiſtirte, bei $3^1/_2$ Mann im Orcheſter, Don Juan, Opferfeſt, Lodoiska ꝛc. geben zu wollen, recht artigen Genuß verſchaffen könnten. Denn, um ſich in ſolchen Opern, auf dieſe Art gegeben, zu ergötzen, müſſen ſie um Vieles ſchlechter, als von der Dengler'ſchen Geſellſchaft gegeben werden. Uebrigens gehe ich immer mit einer gewiſſen Angſt vor Feuer oder Waſſer hinein, denn unbegreiflich iſt es, wie die Stadt ſo wenig gethan, und ihren Beſuchern ein ſo aus ein Paar Bretern dünn zuſammengeheftetes Häuschen hinſtellen konnte, deſſen Stiegen dem freundlichen Sonnenlichte den Eingang verſtatten, und

deſſen einzige vorhandene Thüre bei vorkommender Feuersgefahr den Ausgang erſchweren möchte. Da indeſſen das Fundament des Theaterchens ſehr auf die Dauer berechnet ſcheint, ſo tröſte ich mich immer mit der Hoffnung, daß es ſolider gebaut werden wird.

Dem Tanzluſtigen öffnet ſich nun vollends ein weites Feld, wenn auch mitunter auf engen Sälen, denn Bälle ſind alle Mittwoch und Sonntag in der Sonne und in dem Salon, und außerdem noch andere; ja ſogar einen Maskenball hatten wir, Concerte ꝛc. fehlen auch nicht, nur fand leider, und unbegreiflicherweiſe, noch kein Deklamatorium Statt.

Zum Troſte aller Freunde ihres Leibes kann ich auch noch verſichern, daß man durchaus gut ißt und trinkt, daß die Gaſthöfe bequem, wohlfeil und gut bedient ſind. Die vorzüglichſten ſind der Baadiſche Hof, der Salon, die Sonne ꝛc. In allen dieſen iſt der Tiſch gleich gut, aber weit erhebt ſich der Baadiſche Hof in Hinſicht des Lokals über die andern. Der ſchöne hohe Speiſeſaal, der ſein Licht von oben erhält, die ſchönen ſteinernen Bäder, da die in den andern Häuſern nur von Holz, der geſchmackvolle Caſino oder Converſations-Saal, wird ihn von Jahr zu Jahr beſuchter machen, und auch haben die Gäſte künftig Hoffnung, da gewiß unterkommen zu können, da außer den ſchon vorhandenen 80 Zimmern noch 60 dazu gebaut werden.

Alles dieſes überwiegt unendlich, und wird Baaden immer zum erſten Range der Bäder und zu einem ewig beſuchten Orte machen. Die einzig ſchöne Natur, die Baaden umgiebt, (ich kenne manches Bad, aber noch nirgends habe ich ſo mannichfaltige Gegenden um einen Ort vereinigt gefunden), freundliche und erhabene Ausſichten, Berge und Felſen und liebliche Ebenen, auf der andern Seite die Nähe des herrlichen Murchthals ꝛc., alles dieſes ſind unvergängliche Schönheiten, haben Baaden ſchon den Römern werth gemacht, und werden es auch jetzt und ewig den Galliern, Germanen theuer erhalten. Häufig theilt ſich daher auch die Geſellſchaft in kleine Landpartien, und befriedigt und erfreut kehrt jeder von da zurück, indem er in

ſeine Heimath dann das Andenken und den Wunſch, es wieder zu ſehen, mit ſich nimmt.

Ueber:

„Colma“.

Compoſition von L. Berger.

(23. Oktober 1810.)

Herr Berger iſt dem Publikum ſchon rühmlichſt durch ſeine gefühlvolle Compoſition für den Geſang bekannt, und liefert in vorliegendem Werke wieder einen lieblichen Beitrag dazu.

Das Schwermüthige, tief Empfundene ſchien von jeher die Sphäre zu ſein, in der ſich Herr Berger am meiſten gefällt, und Ref. fand ſich deswegen vorzüglich berechtigt, unter der Firma eines Oſſianiſchen Geſangs, die Klage einer Colma, Hrn. Berger's Talent ganz an ſeinem Platze zu ſehen.

Dies Gedicht zu bearbeiten, gehörte nicht unter die leichteſten Aufgaben, es iſt ziemlich lang, und der düſtere, eintönige Charakter, der über das Ganze verbreitet liegt, macht es ſchwierig, die einem längern Muſikſtücke nöthige Abwechſelung zu erreichen.

Während dem Leſen eines Gedichts drängt ſich Alles ſchneller der Seele vorüber; wenig Worte reichen hin, die Leidenſchaften zu wechſeln und zu beſtimmen; nicht ſo kann der Componiſt ſchalten, ſeine Sprache bedarf längerer Accente, und der Uebergang von einem Gefühle zum andern legt ihm Hinderniſſe mancher Art in den Weg.

Ungemein glücklich hat Herr Berger den größten Theil der kritiſchen Forderung gelöſt, beſonders an den Orten, wo wahre Empfindung vorwaltet. So iſt die Stelle: o Salgar mon héros, mon ami, mon amant etc. vortrefflich gedacht. Das Innige, Liebevolle, die Unruhe, iſt durch die höchſt wahre Deklamation ergreifend bezeichnet, ſo wie auch bei dem darauf folgenden Recitativ: L'echo me repond bis zu mes cris douloureux es mit Wärme geſteigert iſt,

und eben ſo die von der Anſtrengung und Angſt erſchöpfte Colma, im Abnehmen ihrer Kräfte und der Vernichtung ihrer Hoffnung nach und nach ſich einer dumpfen Erſchlaffung überläßt, die durch die ganze Stelle: Zephyr parfume l'air, en caressant les fleurs, quand la nature se ranime, je me sens defaillir, vortrefflich gehalten iſt, wo die ungemein reizende Begleitung die auflebende Natur bezeichnet, wo Alles in ſüßer Heiterkeit um Colma ſcheint, während nur ſie in abgebrochenen, eintönigen Lauten ihre Gefühle ſtammelt. Solche Züge beweiſen den denkenden Componiſten, und ſind von hinreißender Wirkung durch ihre Wahrheit. Die ganze Stelle auf einem guten Fortepiano mit dem Son céleste vorgetragen, wird gewiß jeden fühlenden Menſchen entzücken.

Die Uebertragung von da in's F moll, iſt, trotz des vorgeſchriebenen Adagio, etwas zu ſchnell und hart, wie überhaupt die etwas häufigen Modulationen im Ganzen hin und wieder zu tadeln wären, wozu freilich auch die häufigen Abſprünge des Gedichts verführen helfen. De sa valeur, hélas, Salgar est la victime, iſt ſehr richtig als Recitativ und reflektirend gehalten, bis zu der Stelle: „Il n'a pu m'oublier," wo in F dur wieder liebevolle Melodie eintritt, die ganz die beruhigende Gewißheit der Liebe Salgars in ſich trägt; von hier nimmt die Empfindung eine trübe Farbe an, bis ſie in immer kürzern Accenten, wo nur die Begleitung noch etwas das Leben unterhält, bis auch dieſes nach und nach verlöſcht, und in immer langſamern Abſätzen zu dem Schluſſe ſich neigend, mit den Worten: „je meurs du moins ce soir, cache mon ombre errante," endet. Wenn dieſe Scène ossianique ihre ganze Wirkung thun ſoll, erfordert ſie einen geübten Clavierſpieler an einem guten Wiener Pianoforte, auf welches Herr Berger ſehr gerechnet zu haben ſcheint, und einen Sänger, der den bedeutenden Umfang von Herrn Berger's Kehle hat, welches wohl das Einzige ſein dürfte, was Herrn Berger mit Recht zum Vorwurfe gemacht werden könnte.

1811.

Ueber:

Mannheim.

(26. Januar 1811.)

II. Aufſatz.

Die Aeußerungen und Bekenntniſſe der größten Künſtler und meine eigenen Erfahrungen beſtimmen mich, öffentlich den Wunſch zu äußern, daß es getreue, beſcheidene Notizen von den bedeutenderen Städten Deutſchlands gäbe, die beſonders dem dort erſcheinenden Künſtler einen richtigen Geſichtspunkt des daſigen Kunſt-Zuſtandes aufſtellten, und dadurch ihm zugleich den Weg bezeichneten, den er einzuſchlagen hätte. Vorzugsweiſe wären ſolche Notizen von Künſtlern ſelbſt entworfen zu wünſchen. Durch den vielen Umgang mit dem Publikum erwerben ſich dieſe einen gewiſſen Takt, ſelbſt bei kürzerer Bekanntſchaft, die rechte Saite zu berühren und den Kunſtſinn des Publikums zu erſpähen. Es wird immer nur über den Künſtler geſchrieben, warum ſoll nicht auch Er ſchreiben? immer nur, wie das Publikum ihn — warum nicht auch, wie er das Publikum fand? unſtreitig würde dann manche, auch dem Nichtkünſtler intereſſante Anſicht entſpringen. Um ſeinem Urtheil Glaubwürdigkeit zu verſchaffen, muß freilich der Künſtler unter ſeinem Namen ſchreiben, und dadurch würde gewiß auch jedes vorlaute oder parteiiſche Urtheil unterdrückt. Zudem giebt es im Laufe des Menſchenlebens ſo tauſenderlei Unannehmlichkeiten, die durch kleinliche Rückſichten erzeugt werden, die oft den bedeutendſten Einfluß auf die ganze Bildungszeit haben und manches ſchöne Talent im Aufkeimen erſticken, und für die es kein Tribunal giebt, wo man den Thäter zur Rechenſchaft ziehen könnte; ſo daß es ſogar zur Nothwendigkeit gediehen ſcheint, alle dieſe Erbärmlichkeiten — denen vorzugsweiſe keine Lebensbahn mehr ausgeſetzt iſt, als die, des Künſtlers — vor den Richterſtuhl der Publicität zu bringen. Indem ich es wage, mit meinem ſchwachen

Beispiel voranzugehen, hoffe ich, daß Andere, Würdigere, diesem folgen und es dadurch dem Publikum interessanter machen werden.

Ich fange mit Mannheim an, als dem Orte, der, so berühmt durch seinen früheren Kunstglanz, noch auf seinen alten Lorbeern ruht, und im Allgemeinen noch den herrlichen, wahren Sinn für die Kunst in sich trägt, der so freundlich, ja wirklich herzlich, jeden Fremden anspricht. Das Orchester zählt sehr brave Künstler; z. B. Herrn Frey als Violinist, die Herrn Dickhut und Ahl als Hornist, Herrn Apold als Flötist, Herrn Ahl j. als Clarinettist u. s. w. Der Direktor, Herr Kapellmeister Ritter, bekannt als Componist der Opern Salomon, Zitherschläger u. s. w. hat allgemein anerkanntes Talent, und es ist nur zu bedauern, daß er sich der Direktion nicht mit mehr Wärme annimmt, so wie leider überhaupt eine gewisse musikalische Anarchie in Mannheim überhand nimmt, welcher durch keine kräftige Hand Einhalt gethan wird. Das Orchester leistet, was man nur von einem braven Ensemble verlangen kann, und mit Freude ergreife ich die Gelegenheit, meinen Dank für die Präcision, mit der es mehrere meiner Compositionen ausführte, öffentlich darzubringen. Doppelt groß war aber auch meine Verwunderung, als ich von vielen Musik-Freunden aufgefordert wurde, noch ein Concert zu veranstalten, und von sämmtlichen Herren erst eine wirkliche Zusage, später aber eine schriftliche Erklärung erhielt, in welcher gesagt wurde, daß sie, vermöge eines bei ihnen bestehenden Gesetzes, keinem Fremden während der Dauer ihrer Winter-Concerte accompagniren könnten. Dieser, obwohl etwas sonderbare Grund befriedigte mich dennoch, und nachdem ich das Publikum davon benachrichtigt hatte, war die Sache für mich vergessen. Als aber wenige Tage darauf die Herren Kreutzer und Leppich ankamen und das Orchester ihnen sämmtlich, trotz der mir gegebenen schriftlichen Erklärung, mitspielte, ja dieß bei noch mehreren folgenden that: so konnte ich meine gerechte Verwunderung nicht bergen. Ich enthalte mich aller Bemerkungen, wie und warum dies geschehen sei, besonders da ich nie mit einem Orchester-Mitgliede Mißhelligkeiten gehabt habe: aber ich halte es für eine Pflicht, diese Eigenmächtigkeit, die mit schriftlichen Erklä-

rungen und Männern ſpielt, dem größeren Publikum zur Beurtheilung und andern Künſtlern zur Warnung bekannt zu machen.

Ueber:

Capellers Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte.*)

(30. April 1811.)

Herr F. Nepomuck Capeller, Mitglied des Münchner Hof-Orcheſters, hat durch eine höchſt ſinnreiche Erfindung die Flöte in einem Grade vervollkommnet, daß kaum noch etwas zu wünſchen übrig bleibt; indem die Vortheile dieſer Erfindung — höhere und tiefere willkührliche Stimmung, wobei dennoch alle Töne und Verhältniſſe in gleicher Reinheit bleiben — und die Leichtigkeit Triller auf allen Tönen hervorbringen zu können — umfaſſen, wodurch den bekannten Haupt-Mängeln dieſes Inſtrumentes abgeholfen wird. Herr Capeller erhielt die Grundidee ſeines neuen Flötenbaues, durch den ſchon früher erfundenen, ſogenannten engliſchen Metall-Kopfzug, deſſen Fehler aber ſchon Tromlitz nachgewieſen hat, und der durchaus nicht mit dieſer Erfindung verwechſelt werden darf, da durch den Kopfzug wohl das Inſtrument höher und tiefer geſtimmt werden konnte, aber auch zugleich ſeine reine Intonation verlor.

Herrn Capellers neue Flöte beſteht aus drei Stücken. Die ſonſt gewöhnlichen zwei mittleren Stücke ſind in einen Körper vereinigt, und damit dieſer nicht auf ſolche Art durch zu große Länge unverhältnißmäßig gegen die übrigen Theile würde, beſtimmte man ihm eine geringere Ausdehnung, und gab das Entbehrliche dem Mundſtück zu. Die ganze Länge der Flöte iſt übrigens von denen nicht verſchieden, die die tiefſte e-Klappe mit enthalten. — Klappen hat ſie neun, wovon die Hes-Klappe von zwei Seiten her ſich öffnen läßt; der untere Hebel kann auf doppelte Art, und zwar mit größter Bequemlichkeit, ohne die rechte Hand aus ihrer Lage zu bringen, mit

*) Der Aufſatz iſt im Concept zum großen Theile von Capellers Hand geſchrieben. D. H.

dem Zeige- oder Mittelfinger der rechten Hand angespielt werden, (und dient vorzüglich, um die Triller auf fis-gis, rein und leicht anzugeben) worin diese Klappe von einer früheren Erfindung sich unterscheidet. Eine neu erfundene d-Klappe, welche mit dem Zeigefinger der rechten Hand gespielt wird, ist bestimmt, den Triller auf d-cis hervorzubringen, und dient zum bequemeren Anschlagen des h-cis und des dreigestrichenen d-e-Trillers. Die tiefste e-Klappe ist so angebracht, daß sich nunmehr auch von cis auf e bequem hinüber schleifen läßt, welchen Vortheil die Lage der schon bekannten c-Klappe nicht gewährt. Die übrigen Klappen sind in der Art der schon bekannten Erfindung; und können, durch sie vereint nun die Töne und Triller in allen halben und ganzen Tönen rein, und auf die leichteste Weise hervorgebracht werden.

Das Vorzüglichste und Interessanteste an dieser Flöte aber ist der Mechanismus in Bezug auf die Stimmung. Um dem Instrumente diese, mit immer gleicher Schärfe und Reinheit des Tones zu sichern, gab Herr Capeller demselben den Vortheil eines auch beim längsten Gebrauch unveränderlich bleibenden Mundlochs. Dieses besteht aus einer ovalen Platte von Gold, welche in zierlicher Form auf dem runden Körper der Flöte aufliegt. Nicht blos der Pfropf in der Flöte, sondern auch eben dieses Mundloch kann nach Willkür der verlangten Stimmung gemäß durch eine ungemein leichte und schnelle Bewegung an der oberen Garnitur, vermittelst einer doppelten Schraube auf und ab bewegt werden; wodurch der höchst wichtige Vortheil entsteht, daß die Stimmung des Instrumentes ohne irgend einen nachtheiligen Einfluß auf die diatorische und chromatische Tonleiter, nach den unmerklichsten Abstufungen schnell geändert werden kann.

Die großen Vortheile dieser Verbesserung der Flöte sind so augenscheinlich, daß es höchst überflüssig wäre, noch etwas zu ihrem Lobe beifügen zu wollen, und der Verfasser bemerkt nur noch, daß diese Flöte nicht bei einem Instrumentenmacher, sondern bei einem hiesigen Kunstdrechsler, Fiegel, verfertigt worden, und zwar mit so gutem Erfolg, daß das Instrument auch von Seiten seiner Nettigkeit und Schönheit den Arbeiten der besten Instrumentenmacher des

Auslandes gleichgestellt werden kann, und auch im Preis nicht höher als eine gewöhnliche gute Flöte, also ungefähr 9—10 Carolin, kömmt, um welchen Preis Herr Capeller jedem Liebhaber eine solche verbesserte Flöte zu verschaffen gewiß die Güte haben wird.

Ueber:

„Cendrillon“,

Oper von Isouard.

(München 15. Mai 1811.)

Am 7. Mai gab man zum ersten Male Aschenbrödel (Cendrillon). Oper in drei Akten von Nicolo Isouard de Malthe.

Der ausgezeichnete Erfolg, mit welchem diese Oper in Paris gegeben wurde, bestimmte schnell das nach Fremdem haschende deutsche Publikum, sich auch dieses Produkt anzueignen, und unter die darin wetteifernden Bühnen gehörte auch die unsrige, die es den 15. Dez. auf's Theater brachte.

Wenn man weiß, daß diese ganze Oper blos wegen Mlle. St. Aubin geschrieben wurde, und daher so ganz auf ihre Individualität berechnet ist, daß man keine Nüance, sie in ihrem vortheilhaftesten Lichte zu zeigen, vergaß, daß alle ihre Umgebungen karrikirt wurden, um dadurch den Abstand zwischen jenem anspruchlosen Wesen, für das man sich schon wegen des Druckes, unter dem es lebt, und der nicht stark genug hervorgehoben werden kann, interessirt — desto größer und ergreifender zu machen, — wenn man weiß, daß nebst dem Theater-Pomp, mit dem die Oper gegeben wurde, auch alle lokale Hülfsmittel ergriffen wurden, das reizbare Pariser Parterre zu entflammen, so kann man sich wahrlich denken, warum dieses Werk eine so enthusiastische Aufnahme erhielt.

Der Componist besonders hat auch seiner Seits nicht ermangelt, Alles zu benutzen, wovon er sich ein Applaudiren versprechen konnte.

Der größte Beweis davon ist die Ouverture, die blos auf den bekannten Harfenspieler Casimir und den Hornisten Duvernoys berechnet ist, denn wären wohl sonst die im Ouverturen-Style ganz unwürdigen Cadenzen und kleinlichen Nüancen (die aber gewiß durch beide Spieler noch verziert und erhoben werden) zu verzeihen?

Ueberhaupt hat der Componist am wenigsten gethan, um die Oper zu erheben; beinahe alle Musikstücke bestehen aus abgedroschenen Sätzen, die durch eine unbehülfliche Instrumentirung noch mehr in's Licht gesetzt werden.

Der Haupt-Moment im zweiten Akte, wo jede Schwester die andere zu übertreffen sucht, hätte durch allen Zauber der Melodie und Instrumentirung bei Aschenbrödels Romanze so herausgehoben werden müssen, daß er wie ein glänzender freundlicher Stern über den Talenten der Andern schwebte. In seiner gegenwärtigen Gestalt aber ist es eine unbedeutende Melodie, von der man gar nicht die hinreißende Wirkung begreifen kann, die sie hervorbringen soll, und ohnstreitig ist der Bolero, den die Schwester singt, gehaltvoller und ergreifender.

Am gelungensten ist ohnstreitig das Duett zwischen dem König und Aschenbrödel im dritten Akte, welches als eine leidenschaftliche Situation dem Componisten freilich auch den meisten Stoff lieh, und das er besonders glücklich — durch die darin verwebte Melodie des vorerwähnten Liedchens im zweiten Akte, durch das sie des Prinzen Liebe gewann, und welches Bild sie ihm gleichsam hier wieder zurückruft — zeichnete. Nächstdem ist das erste Duett zwischen den beiden Schwestern das Charakteristischste. Beide im wonnigen Uebermuthe, und trunken von dem Glücke, das ihrer harret, bewegen sich in durchkreuzenden Läufern und Passagen, und indem jede, sich selbst bewundernd, ihre Talente auskramt, ruft sie nur manchmal ihre Schwester auf, ihr den schuldigen Tribut des Beifalls zu zollen. Die Romanzen der Cendrillon im ersten Akte und des Königs sind — französische Romanzen — und die übrigen Musikstücke sind so unbedeutend, gehaltlos — und ohne Wirkung, daß der musikalische Theil der Oper gewiß nirgends ihr Glück gründen wird.

Im Ganzen gelang die Vorstellung ziemlich gut. Aschenbrödel bot Alles auf, diese Rolle mit all dem ihr eignen Interesse zu geben. Sie spielte das bei inniger Herzensgüte und reiner unverdorbener Seele, gleichwohl unbeholfene, bildungslose Mädchen mit vieler Wahrheit und Naivität. — Md. Harlas als Clorinde, und F. v. Fischer als Thisbe, bezeichneten, besonders Erstere, das Alberne eines hochtrabenden Ahnendünkels in vielen Stellen sehr treffend; doch würde Thisbe im Duett des ersten Aktes ihr Spiel weit mehr und richtiger charakterisirt haben, hätte sie es im Contraste zu der Singprobe ihrer Schwester, durch geeigneten Tanz — wozu sie sich selbst die Melodie trillert — mehr markirt — und emporgehoben. Herr Muck als Montefiascone war diesmal ganz in seiner Sphäre; weit weniger Herr Mittermayer als Ritter Daudini. Sein Fleiß verdient gerechtes Lob, doch fehlt seinem Vortrage in dergleichen Rollen noch die erforderliche Gewandtheit. Romiro, Herr Weichselbaumer, sang vorzüglich das Duett mit Aschenbrödel im dritten Akte mit Ausdruck und Bewegung.

Das Ballet zu Anfang des zweiten Aktes glich mehr einem vorbereiteten Hoffeste, als einer Feenscene. Bei einer leichten wolkichten Decoration würden die Tänze weit ätherischer geschienen, und den Charakter von sanft umgaukelnden Träumen gewonnen haben.

Ueber das Oratorium:

„Gott und die Natur“

von G. Meyerbeer.

(Berlin 24. Juni 1811.)*)

Unter den mancherlei Kunstprodukten, die uns seit einiger Zeit erfreuten oder langweilten, steht das in des Herrn Kapellmeisters

*) Der von Berlin datirte Aufsatz ist in München geschrieben. cnfr. I. 273. D. H.

Weber Concert aufgeführte Oratorium von Scheile: „Gott und die Natur“ mit Musik von Meyerbeer so hoch und ausgezeichnet in jeder Hinsicht da, daß es Ihnen, bester Freund, angenehm sein wird, etwas Ausführlicheres über die Arbeit dieses vielversprechendes Künstlers, der so viel wissenschaftliche Bildung mit der vollkommenen Beherrschung aller musikalischen technischen Erfordernisse in sich vereint, zu hören. Der Plan des Ganzen ist mit reicher Mannichfaltigkeit und ohne das Gesetz der Einheit zu stören, entworfen. Glühendes Leben, herzliche Lieblichkeit, und besonders die ächte Kraft des empor flammenden Genies ist darin unverkennbar. Der erste Chor C dur und die darauf folgenden Fugen, sind sehr weislich ganz mezzo tinto gehalten, nur fielen mir einige kleine Text-Verstümmelungen auf. Nr. 2. 3. Rec. u. Arie Es für Baß; das Recitativ höchst sprechend und wahr, an das sich die Arie schließt, von deren großer Lieblichkeit man beinah sagen möchte, es sei Schade, daß ein Baß sie zu singen habe, wenn nicht Herr Gern sie vorgetragen, und mich überzeugt hätte, daß Lieblichkeit in seinem Munde an ihrer Stelle sei. In dieser Nummer ist die Stelle, „da winkt er dem Licht, es schwebt hernieder,“ sehr glücklich ganz entfernt gehalten von Haydn's: „es werde Licht“ durch einen überraschenden gehaltenen E-Accord der Blas-Instrumente.

Nr. 4. 5. Rec. u. Arie in B, gesungen von Hrn. Eunicke, wurde das Lieblingsstück des Publikums. Man könnte sagen, es sei Schade, daß zwei Arien und Recitative von zwei Männerstimmen gleich Anfangs auf einander folgen, aber der Effekt des Blumen-Chors Nr. 6, von bloßen Weiberstimmen vorgetragen, tritt dagegen wie eine freundliche Lichtgestalt hervor, und wurde das zweite Lieblingsstück des Publikums, ja veranlaßte ein eignes Sonett auf den Componisten (so wie überhaupt mehrere Gedichte auf den Dichter und Componisten in der Berliner Zeitung stehen); die Harfenbegleitung war leider so schwach, daß man sie kaum hörte.

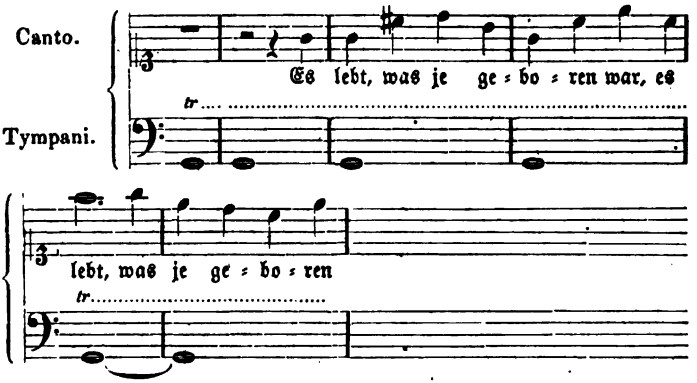
Nr. 7. Disc. Arie C dur worin für eine Sopran-Arie seltene Kraft (mir beinah das liebste Stück) und in eben diesem Geiste von Mad. Schmalz vorgetragen.

Daß dieſe Sopran-Arie nach dem Weiber-Chore folgt, iſt, glaube ich, ein gegründeter Vorwurf, der dem Componiſten zu machen iſt. Beide Stücke verlieren dadurch. Hätte doch können getauſcht werden mit einer der früheren Männer-Arien, allenfalls der Baß-Arie.

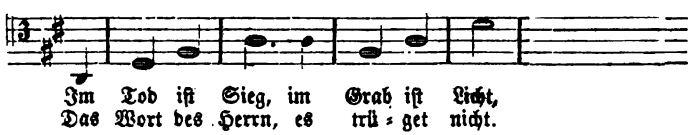
Nr. 8. Chor der vier Elemente. Ein ächt contrap. Meiſterſtück; Luft, Sopr.; Feuer, Alt; Erde, Tenor; Waſſer, Baß. Jedes trägt erſt ſeinen eigenen Geſang mit dem es charakteriſirenden Accompagnement vor, am Ende vereinigen ſich alle vier Geſänge mit ihren 4 Accompagnements, alſo acht Themata. Sehr logiſch conſequent, beſonders von hoher Wirkung da, wo das ganze allmächtige Essemble pianissimo wiederholt wird (in F dur) — benutzt, und ſo fließend und natürlich behandelt, mögen wohl allein derlei harmoniſche Kunſtſtücke auf ihrer Stelle ſtehen und wirken, was ſonſt ſelten der Fall iſt.

Nr. 9. Baß. Recit. Nr. 10. Chor. „Er war, er iſt, und er wird ſein.“ Schöne rhetoriſche Durchführung eines choralmäßigen vierſtimmigen Geſanges, mit untermiſchten Soli zu vieren der vier Hauptſingſtimmen in Es.

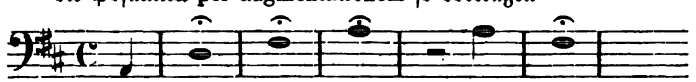
Nr. 11. Duett zwiſchen einem Zweifler und einem Gotteslängner, Tenor und Baß, wozwiſchen ein Chor von Männern Zuverſicht und Glauben predigt. Die verſchiedenen Cavatinen ſind ungemein treffend geſchildert, und das Ganze ſehr zu einem Guſſe verbunden, ſo wie es auch ſehr ſchön und philoſophiſch gedacht iſt, dieſen ernſten Gegenſtand blos von Männern unter ſich abhandeln zu laſſen. — In G moll. An dieſes Stück ſchließt ſich der Chor C dur, „hörſt Du die Poſaun' erklingen,“ wo es mich ſehr freute, daß der Componiſt nicht die Plattitude beging, Poſaunen hören zu laſſen. Von hier fängt er an immer größer und höher zu werden bis an's Ende. Der Text wendet ſich zur Auferſtehung der Welt, wo alles Geſtorbene wieder zu leben anfangen wird. Sopran-Solo tritt solissimo, nur von einem Paukenwirbel begleitet, nach der ſpannenden Stille einer Fermate ein.



Endlich ſchlägt die Schlußfuge los, deren Thema



die Poſaunen per augmentationem ſo vortragen:



und womit er dann eine feurige Bewegung der Violinen verbindet, und mit einer ungeheuern Kraft auf das Ende losgeht.

Die Inſtrumentirung iſt durchaus gut berechnet, originell und neu, nie überladen. Alle Melodieen, ſelbſt die ſchmeichelndſten, bleiben in den Gränzen des ernſten Styles, daß man wirklich mit Herrn Gern, dem man in der Probe zurief, er habe geſungen wie ein Engel, ausrufen kann: die Muſik dazu kommt ja aber auch aus dem Himmel! Möge Herr M. B. auf dem Pfade der Kunſt mit der Ausdauer, dem Fleiße und der Beſcheidenheit fortwandeln, die man bisher an ihm ſo hochſchätzen durfte, und wir haben der Kunſt reiche Früchte von dieſem Genius zu prophezeien.

Ueber:

„Ginevra“,

Oper von Simon Mayr.

(München 27. Juni 1811.)

Den 25. Juni gewährte die zweite Vorstellung von Ginevra, Opera seria in zwei Akten von Simon Mayr, allen Kunstfreunden einen so herrlichen Ohrenschmauß, als sich Ref. seit langer Zeit nicht erinnert, im hiesigen Theater gehört zu haben. Unser herrlicher Brizzi als Polinesso schien sich heute selbst zu übertreffen, und wenn gleich körperliche Umstände seine Intonation oft sehr zweideutig machen, so überwiegt sein vortreffliches Spiel, die Leichtigkeit und Sicherheit seiner Passagen, das Kraftvolle seiner Deklamation, und das rein Vollendete der Meisterschaft, was auf seinen Darstellungen liegt, so bedeutend diesen Uebelstand, daß man ihn vergißt, und sich blos von dem vortrefflichen Ganzen hinreißen läßt. Nächst ihm verdient Mad. Harlas (Ginevra) die ehrenvollste Erwähnung. Sie ist für diese Art Rollen geschaffen, und das wahrhaft Große ihres Gesanges, die sichere Kühnheit ihrer glockenreinen Stimme, und ein ungewöhnliches Feuer im Vortrage, das sie heute beseelte, ließen sie würdig mit Herrn Brizzi um die Palme ringen.

Herr Mittermayer, als Ariodante, zeigte neuerdings, wie sehr sein rühmliches Streben zu den schönsten Erwartungen berechtige. Seine herrliche, klangvolle Stimme hat Biegsamkeit genug, alle Forderungen zu ihrer Vollendung zu befriedigen. Möchte doch derselbe durch eine deutlichere Aussprache seinem Gesange mehr Charakter verleihen, und überhaupt etwas feuriger und belebter sein.

Ref. bemerkt hier unter andern das übrigens vortrefflich gesungene Duett mit Polinesso im ersten Akte, und besonders auch die Scene im zweiten Akte, wo ihm der Priester den bevorstehenden Tod der Ginevra entdeckt, und wo der Held im Gefühle seiner Kraft auflodert, und das „non morirà!“ in dem Bewußtsein ausspricht, daß die Unüberwindlichkeit seines Armes sie retten wird und kann.

Ref. bittet Herrn M. dieſe kleine Bemerkung als einen Beweis der Achtung anzuſehen, die er für ſein ſchönes Talent hegt.

Was die Muſik der Oper überhaupt betrifft, ſo hätte man füglich auf den Zettel ſetzen können: von Weigl und Simon Mayr und Comp.; da beinahe alle bedeutende Muſikſtücke von Weigl waren, z. B. die Arie des Polinesso, die liebliche erſte Arie des Ariodante u. ſ. w. Die Arie der Ginevra im zweiten Akte war auch von einem andern Meiſter, und die herrliche Ouverture der Semiramis von Catel beginnt die Oper. So ein großer Feind von Einlegen fremder Muſikſtücke ſonſt Ref. iſt, ſo kann er doch nicht umhin, es bei dieſer Oper ſehr wohlgethan zu wiſſen.

Herr Simon Mayr hat ſo gänzlich in ſeiner Compoſition ſeinen deutſchen Urſprung verläugnet, und dagegen nur das Flache der italieniſchen Schule angenommen, daß man ihm von Herzen dieſe Einſchiebſel gönnen kann, und nur bedauern muß, daß ſo gute Muſikſtücke unter ſeiner Firma vorgetragen werden.

Die Chöre gingen gut, die Kleidung war ſchön und reich, aber das Publikum kleiner, als ich erwartet hätte, und allerdings muß es kränkend ſein, vor einem halbleeren Hauſe zu ſingen. Der laute Beifall und das Würdige dieſes zwar kleinen, aber gerechten Publikums, mußte indeß ein deſto angenehmerer Sporn für die Darſtellenden ſein, denn man kann annehmen, daß der beſſere Theil vorhanden war, und wenn den übrigen nicht einmal 20 Pferde in's Theater ziehen können, was bleiben da der armen Kunſt — noch für Mittel übrig.

Ueber:

Der „Waſſerträger“,

Oper von Cherubini.

(2. Juli 1811.)

Bruchſtück des Briefes eines Reiſenden.

Stelle Dir meine Freude vor, als ich auf meinem Durchfluge durch München am 30. Juni auf der Wirthstafel den Comödienzettel mit dem Zauberworte: „Armand“ liegen ſah — und wären meine Geſchäfte noch zehnmal dringender geweſen, als ſie es wirklich waren, ſo hätte mich der Gedanke an die Aufführung dieſer göttlichen Muſik von dem Münchner Orcheſter feſt gehalten, und im Vorgefühle der zu ſchlürfenden Wonne rief ich dem Poſtillon zu: „heute iſt der Waſſerträger! ich kann nicht reiſen.“ Er ſah mich verwundert an, und begriff endlich die Unmöglichkeit, weiter zu reiſen, durch die überzeugenden Gründe von einem Paar in die Hand gedrückten Vierundzwanzigern beſſer, als durch eine Exclamation. — Ich war der Erſte im Theater, pflanzte mich voll Erwartung in die Mitte des Parterre's, und harrte ſo begierig der Töne, von denen ich im Voraus wußte, daß ſie mich auf's Neue erheben und begeiſtern würden. Dreiſt glaube ich behaupten zu können, daß Armand ein ächt dramatiſches klaſſiſches Werk iſt. Alles iſt auf's Effektvollſte berechnet, alle Muſikſtücke ſind ſo an ihrer Stelle, daß man keins weglaſſen, und keins dazu thun kann. Lieblicher Reichthum von Melodie, kräftige Deklamation, und eine Alles ergreifende Wahrheit in Auffaſſung der Situation, ewig neu, ewig gern geſehen und erhalten. Ich habe ſie oft auf beinahe allen guten deutſchen und franzöſiſchen Bühnen geſehen, daß ich ſehr begierig und ſogar überzeugt war, hier werde man eine ſolche Oper mit großer Vollendung geben. Die Ouverture begann, und ließ mich das Schönſte hoffen, denn wahrlich, ſie wurde mit einem Feuer, einer Nettigkeit und Kraft vorgetragen, wie ſie nur das Münchner Orcheſter zu leiſten im Stande iſt, und jubelnd

ſtimmte ich in den rauſchenden Beifall des Parterre mit ein. (Man hat hier Trompeten zu der Ouverture geſetzt, und ich glaube auch, daß ſie im Allegro Effekt machen können, aber im Einleitungs-Adagio ſind ohnſtreitig in dem letzten allgewaltigen Crescendo die einzelnen Stöße bloß von dem Horne vorgetragen von beſſerer Wirkung, und mehr der Steigerung des Ganzen angemeſſen, beſonders wenn dann mit dem Schlage E dur erſt die Trompeten eintreten.) Das erſte Terzett ſah ich zu meinem Erſtaunen in ein Duett verwandelt. Ich traute meinen Ohren nicht, ſondern nahm ein Perſpektiv zu Hülfe, und ſah denn da auch, daß der Vater des Waſſerträgers nicht ſang. Ich kann nicht läugnen, daß mich eine gewiſſe Unbehaglichkeit befiel, wenn ich an das Finale des erſten Aktes dachte, ohne Baß!! — Sollte denn das Perſonale nicht noch einen Baß-Sänger zu dieſer Rolle haben liefern können? — —

Das Terzett zwiſchen Armand, ſeiner Gattin und Mikely war ſtark geſtrichen, doch entſchädigte der gute Vortrag.

Das Duett zwiſchen Armand und Conſtanze wurde ſtellenweiſe vortrefflich gegeben; der Moment ſeines Anfangs aber ganz vergriffen; denn in dem Augenblicke, wo der Waſſerträger von einem kurzen Scheiden der beiden Gatten ſpricht, fällt die Muſik ungeſtüm ein, und Conſtanze ruft, ergriffen von den ihr unerträglichen Gefühlen der Trennung, aus: „ich ſollte von Dir mich trennen? — ꝛc.“

Bei dem Finale des erſten Aktes war Mikely's Vater nicht ſichtbar. Sollte der keinen Antheil nehmen? — und wo hält ſich der alte ſchwache Mann auf, während dieſer Scene? — Höchſt unangenehm ward ich aber durch eine Verballhornung der Compoſition im Finale überraſcht: eine der himmliſchſten Stellen wird, aus mir völlig unbegreiflichen Urſachen, ganz ihrer Wirkung beraubt.

Nachdem der Waſſerträger mit Marzellinen zankt, unwillig über ihr Widerſtreben iſt, und ſie in Thränen ausbricht, ſoll nach dieſem Fortiſſimo eine Clarinette ganz allein eintreten und die Melodie: 𝄾 c c Es d c vortragen, worauf erſt der Fagott und dann das Violoncell dazu tritt, und der Bruder, ſeine Schweſter tröſtend und bittend, zu ſingen anfängt. Dieſe Stelle iſt überall von der

höchsten Wirkung. Hier bläst nicht nur die Oboe diese Stelle (durch welchen ganz andern Ton schon der Zweck des Componisten verfehlt ist), sondern man hat auch noch ein Accompagnement dazu gesetzt. So wie auch zu den Paar Noten D, die Antonio und später Mikely allein zu singen haben, noch einige Achtel in die Violine dazu gemacht wurden.

An Orten, wo es an guten Clarinettisten fehlt, ließ ich mir es noch höchstens gefallen, daß diese Stelle von der Flöte vorgetragen wird, aber daß man eine Begleitung dazu setzt, ist unerhört, und hoffe ich es von den anerkannten Einsichten des Herrn Direktors Fränzl, daß er diesen großen Mißgriff, für dessen Existenz er nichts kann, verbessern wird; und, mit mir vereint, bitten gewiß alle Verehrer der Cherubinischen Muse darum.

Die sehr schwierigen Chöre im zweiten Akte gingen vortrefflich, mit Präcision und Feuer wurden sie gesungen und gespielt. Ueberhaupt war der zweite Akt gerundeter und lebendiger.

Im dritten Akte hatte ich wieder Gelegenheit, einige schöne Stellen, die weggelassen wurden, zu bedauern, nämlich, die Paar Worte der Pachters-Tochter: „Ach, Antonio kommt noch nicht!“ durch deren Wegbleiben die Musikstellen so planlos auf einander stoßen. Die Schauspielerin, die diese Rolle gab, hätte, da sie doch Einiges sang, wohl diese Kleinigkeit — die es auf der Scene nicht ist, auch noch singen können.

Am auszeichnungswerthesten war Herr Muck, als Wasserträger; er gab den biedern, fröhlichen, offenen Kopf, der durch das Bewußtsein einer guten That sich zu allen Wagnissen ruhig befähigt fühlt, sehr brav, und der laute Beifall des Publikums zeigte ihm das Anerkennen seiner Bemühung.

Wenn ich Dir viel von dieser Oper vorgeplaudert habe, so bedenke, daß man von solchem Meisterwerke nie genug sagen kann und daß ein so eifriger Kunstfreund wie ich auf Deine Nachsicht rechnen kann.

Ueber:

„Joseph in Aegypten“,

Oper von Mehul.

(3. Juli 1811.)

Mit Freuden sah Ref. den 3. Juli bei seinem Eintritte in's Theater das wohlgefüllte Haus, indem er sich dadurch neuerdings überzeugte, daß das Münchner Publikum wahre Meister-Werke zu schätzen und zu würdigen wisse. Wen sollte aber auch nicht eine Musik, wie die der Oper: Jakob und seine Söhne, ergreifen, und mit sich unwiderstehlich fortreißen! Der antike, ich möchte sagen, der einfache biblische Geist, der durchaus so vortrefflich darin gehalten ist, wo kein unnöthiger Kling-Klang die Ohren kitzelt, wo Alles blos durch die höchste Wahrheit wirkt, und wo durch die weiseste Berechnung der Instrumentation, die den vielgeübten Componisten beurkundet, mit so wenigen Mitteln die höchsten Effekte erzeugt werden! — Um nur einigermaßen alle Vorzüge dieser herrlichen Ton-Dichtung zu entwickeln, müßte man Alphabete füllen, und Ref. begnügt sich daher, an das Gefühl der Zuhörer zu appelliren, das beinahe alle Musikstücke mit lautem Beifalle belohnte. Die heutige Darstellung war aber auch in jeder Hinsicht gediegen und in sich geschlossen zu nennen. Kein Mißgriff, kein unangenehmer Zufall störte die Wirkung des Ganzen. Sänger und Orchester kämpften den entzückendsten Kampf um den Vorzug der vollkommenen Ausführung.

Herr Mittermayer gab in Abwesenheit der Herrn Weixelbaumer die Rolle des Josephs. Unter beinahe allen Rollen des Herrn Weixelbaumer ist diese am meisten seiner Individualität angeeignet, und daher auch eine seiner besten; zudem ist jedes Publikum meist immer gewohnt, sein Urtheil nur vergleichungsweise zu fällen, und nie auf die gegenwärtige Darstellung rein zu sehen, sondern immer zu sagen: der machte dies besser, der andere jenes. Es gereicht daher Herrn Mittermayer zum ausgezeichnetsten Triumphe seines

Strebens, daß er allgemein gefiel und befriedigte. Mit Vergnügen bemerkte Ref., daß er deutlicher wie gewöhnlich aussprach, und dadurch besonders der lieblichen Romanze: „ich war Jüngling noch an Jahren," — einen neuen, bei Herrn Weixelbaumer vermißten, Reiz verlieh. Ueberhaupt war sein Gesang und Spiel, herzlich und — dankend sei es hiermit gesagt, ohne unnöthige Verzierungen, die, auch noch so klein — in dieser rein deklamatorischen Musik unerträglich sind. Erlaube uns nun Herr Mittermayer nur die leise Hindeutung auf ein Paar Momente, die wir wärmer in Hinsicht des Spiels zu sehen gewünscht hätten; nämlich, wie er das erste Mal seine Brüder sieht; dann der Moment beim Anblicke seines Vaters; besonders aber, wo dieser seinen Traum erzählt, und immer mit seiner unendlichen Liebe auf Joseph zurückkommt, sollte letzterer auf's Höchste ergriffen sein. Auch dürfte der Augenblick, wo seinen Brüdern Gefahr droht, Akt 3, Scene 2, der einzige eines heftigen Aufloderns sein; denn nachdem er das so lang Ersehnte wiedergefunden, ist ihm der Gedanke der Möglichkeit, es wieder zu verlieren, unerträglich, und entflammt selbst seine Sanftmuth zur Hitze.

Es wäre überflüssig, über Herrn Tochtermann als Simeon etwas erwähnen zu wollen, so anerkannt ist sein hohes Verdienst in dieser Rolle. Er giebt sie mit höchst erschütternder Wahrheit; Alles ist tief durchdacht, und bezeichnet den herrlichen Künstler.

Jakob wurde von Herrn Lanius mit Fleiß gesungen und gespielt, besonders im Duett mit Benjamin im dritten Akte gab er sich herzlich. Daß er bei seinem Erwachen im zweiten Akte während des feierlichen Gebets nicht niederkniet, war wohl nur augenblickliche Vergessenheit, es störte aber sehr die andächtige Haltung dieses Momentes. Etwas zu rasch und kräftig schien auch manchmal Ref. das Spiel des Herrn Lanius gewesen zu sein.

Mad. Regina Lang ist als Benjamin eine freundliche Erscheinung, die diesen Charakter mit alle dem kindlichen Liebreize ausstattet, der in ihr ruht. Danken müssen wir ihr, daß sie, trotz eines Katarrhs, uns keines Musikstücks beraubte.

Die Chöre der Brüder gingen vortrefflich, so wie auch die Gruppen und ihr lebendiges Spiel sehr ergreifend waren. Der schöne Schluß des dritten Akts ist vom Herrn Direktor Fränzl.

Und nun noch den herzlichsten Dank unserm Orchester, das durch den vortrefflichen Vortrag dieses Meisterwerks sich einen neuen Lorbeerzweig in den Kranz seines alten Ruhms flocht.

Ueber das Ballet:

„Der Dichter Geßner"

von Steuner.

(23. Juli 1811.)

Sonntag den 21. Juli: Max Helfenstein von Kotzebue und der Dichter Geßner, Ballet in einem Akte von Herrn Crux, mit Musik von Herrn Steuner.

Ref. hat schon mehrere Ballete von der Composition des Herrn Steuner gehört, aber keines gefiel ihm durchaus so wohl als dieses. Herr Steuner hat sich dem lieblichen Idyllen-Charakter und dem durchaus gemüthlichen Wesen, das in dieser schönen Dichtung unsers Crux liegt, ungemein glücklich angeschmiegt; eine gleiche Haltung durchaus beobachtet, ohne monoton zu werden, und einen Reichthum von Melodie entwickelt, der durch gute Instrumentation erhoben wird.

Ref. kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß Herr Steuner sein schönes Talent einmal an etwas Bedeutenderem versuchen möge, da es ihm an keinem Erfordernisse zu einem guten Opern-Componisten zu fehlen scheint. In dem Ballete Faust sind einzelne herrliche, kräftige Züge, und in dem Entre-Acte, der zwischen dem Stückchen und dem Ballet gegeben wurde, ist ein so reges, muthiges Leben, daß man sich in jeder Gattung von ihm etwas versprechen darf.

Ref. weiß wohl, daß, wenn man stets nur in einem bestimmten Genre gearbeitet hat, alle Ideen blos die dahin gehörige Form un-

willkürlich annehmen, aber es wird Herrn Steuner gewiß nur wenige Ueberwindung koſten, dieſe Gewohnheits-Feſſeln abzuwerfen, und ſeinem Talente einen höhern allgemeinern Wirkungs-Kreis anzuweiſen.

Max Helfenſtein wurde dargeſtellt wie gewöhnlich. Herr Fleck gab ſeine Rolle mit ächt komiſcher Laune, Herr Helfenſtein ſelbſt aber hätte nach Ref. Bedünken etwas munterer, lebendiger gegegeben werden dürfen. Das ganze Stückchen gehört wohl übrigens zu den Eintags-Fliegen.

Ueber:

„Macdonald“,

Oper von Dalleyrac.

(München 25. Juli 1811.)

Donnerſtag den 25. Juli ſahen wir die Oper Macdonald mit Muſik von Dalleyrac auf unſerer Bühne. Nächſt dem Schloſſe Montenero iſt dieſe Oper unſtreitig zu den vollendetſten Arbeiten Dalleyracs zu rechnen, indem ſich darin ſein ſonſt vorzüglich zum Naiven und Muntern neigendes Gemüth zu einer ihm ungewöhnlichen Kraft emporſchwingt, und kaum den Componiſten einer Nina ꝛc. wieder erkennen läßt. Es iſt auch ſehr charakteriſtiſch, daß dieſe beiden obigen Opern in Frankreich nicht zu ſeinen beſten gezählt werden, und es hauptſächlich uns Deutſchen vorbehalten war, ſie gehörig zu würdigen, welches auch beinahe auf allen Theatern, beſonders mit Macdonald (der an andern Orten unter dem Titel: Lehmann, oder der Thurm bei Neuſtadt, auch als der Thurm von Gothenburg bekannt iſt) der Fall war.

Die Ouverture verſetzt uns ſogleich in das Leben des Stücks durch ihre herzlichen, ſpannenden und kräftig auflodernden Stellen, und wenn es an ihr etwas zu tadeln gäbe, ſo würde Ref. ſie etwas fragmentariſch durch das öftere Unterbrechen des Tempo's finden.

Die Romanze „ein Pilger irrt" wird besonders durch ihre innige Verwebung mit dem Gange der ganzen Handlung interessant. Bei den gespanntesten, entscheidendsten Scenen erscheint die freundliche Melodie wie ein tröstender Stern, und verheißt dem erwartungsvollen Zuhörer Rettung seiner Liebe. Solche Stücke sind die zarten Fäden im Gewebe einer Oper, die von einem wahren dramatischen Componisten, so gesponnen wie hier, unwiderstehlich die Herzen der Zuhörer fesseln müssen.

Nächst diesem sind alle Chöre in dieser Oper wirklich klassisch zu nennen, besonders der Trink-Chor im zweiten Akte, der so populär und soldatisch kräftig gedacht ist, und in dem die sorglose Fröhlichkeit mit dem ängstlichen Flüstern Macdonalds und seiner Tochter in so herrlichem Contraste stehen. Aber eben dieses Contrastes willen kann dieser Chor nicht kräftig genug gesungen werden, und ergreifend muß jedesmal der Moment sein, wo selbst, nach der Ermahnung nicht so zu schreien, der Frohsinn sie hinreißt, und Alles wieder in Jubel ausbricht. Es möchte dies einer der wenigen Fälle sein, wo man beinahe schreien statt singen dürfte.

Was die Darstellung heut selbst betrifft, so kann Ref. nicht läugnen, daß ihm eine gewisse Lethargie über das Ganze verbreitet schien; die Chöre griffen nicht recht in einander, und man fühlte sich nicht mit empor gezogen.

Herr Muck gab den Macdonald im Einzelnen sehr brav, aber Ref. glaubt bemerken zu dürfen, daß der ganze Charakter etwas edler hätte gegeben werden sollen. Herr Muck gab ihn im Geiste des Wasserträgers ohngefähr (einzelne Stellen abgerechnet) und doch sollte, selbst bei aller Verstellung, das Höhere in diesem Manne unverkennbar sein, auch wird ja so oft darauf in dem Dialoge selbst hingedeutet!

F. von Fischer spielte die Adeline mit gewohntem Fleiße, und Ref. hält diese Rolle für eine ihrer vorzüglichsten. Sie gab den Charakter durchaus gleich, und sang mit Feuer und Ausdruck.

Von unserm Orchester ist man gewohnt, es nur immer gut zu hören. Das Duett-Quartett (so könnte man es nennen) im zweiten

Akte, wo ſich Eduard und Adeline wiederſehen, hätte Ref. etwas lebhafter gewünſcht, ſo wie den Anfangs-Chor des dritten Akts etwas langſamer, weil er ſonſt leicht der vielen auszuſprechenden Worte halber undeutlich wird.

Da nun am Ende der Oper noch recht viel Feuer ſichtbar war, ſo glaubte das Publikum eines in das andere rechnen zu müſſen, und ein lautes Händeklatſchen belohnte den feurigen Schluß.

Ueber:

„Deodata“,

Singſpiel von B. A. Weber.

(6. Auguſt 1811.)

Sonntag den 4. Auguſt zum erſten Male, Deodata, Schauſpiel mit Geſang in vier Akten von Kotzebue, mit Muſik von dem Königl. Preuß. Kapellmeiſter Bernhard Anſelm Weber in Berlin.

In dieſem Produkte hat Herr von Kotzebue ein würdiges Seitenſtück zu ſeiner frühern Oper: „des Teufels Luſtſchloß“ geliefert, in dem es wo möglich noch bunter drunter und drüber geht. In Deodata findet der Schauluſtige jeder Klaſſe etwas für ſich. — Gefahr ohne Zahl — mißlungene Rettungen — Wahnſinn — Edelmuth — Bärenhöhlen — Kerker — Kämpfe — Gift und Dolch — ꝛc. und am Ende noch zog den Verfaſſer ein unwiderſtehliches Wahrheitsgefühl dazu, das Ganze in Feuer und Rauch aufgehen zu laſſen, und ſo ahnungsvoll ſein künftiges Schickſal anzudeuten.

Doch übergenug von dem Texte, gehen wir zu dem Erfreulichern, zu der Muſik und der hieſigen Darſtellung über.

Die Muſik bezeichnet durchaus den vielerfahrenen, gewiegten Meiſter, der, nebſt richtiger Deklamation und Ausdruck, alle Kunſt einer effektvollen Inſtrumentation mit einer ausgezeichneten Kenntniß der Scene in ſich vereinigt.

Die Charaktere ſeiner Perſonen ſind vorzüglich wahr gehalten. Zum Beiſpiel ſtellt Ref. nur Alles auf, was der Narr zu ſingen hat, beſonders ſein erſtes Liedchen: „wer da will blaſen, was ihn nicht brennt, der ohne Noth in ſein Unglück rennt," wo die originelle Begleitung einer Octavflöte ungemein glücklich gedacht iſt.

Am meiſten hat Ref. das kleine Duettchen angeſprochen, mit dem die beiden Mädchen als Zigeunerinnen auftreten: „Aus dem fernen Morgenlande" ꝛc.; dies iſt ungemein originell behandelt.

Von den größern Muſik-Stücken hebt Ref. beſonders das Lied des blinden Mannes mit einfallendem Marſche, und dann die Scene im Kerker im dritten Akte aus, wo der Geſang der Deodata, der ſich in den leidenſchaftlichſten Accenten zu Gott erhebt, im Contraſt mit dem ruhig fortſchreitenden Chore in der Capelle von großer Wirkung iſt.

Der Ouverture hat Ref. keinen Geſchmack abgewinnen können. Sie beſteht aus veralteten Formen, und in Allem, beſonders aber in der Inſtrumentation, iſt das Studium älterer Meiſter, vorzüglich Glucks, zu auffallend vorleuchtend. Ueberhaupt ſcheint der Grund, wenn dieſe Muſik nicht allgemein wirkt, obwohl ſie alle techniſche Kunſtforderungen in hohem Grade befriedigt, wohl darin zu liegen, daß ihr, trotz aller oben berührten Vorzüge, doch der allerwirkendſte fehlt — eine blühende Phantaſie.

Der Muſikſtücke ſind im Ganzen auch zu viel, und einige ſchleppen die Handlung unglaublich; z. B. in der Scene des dritten Akts, wo Rüdiger einſchläft; dann das Lied, was Deodata im Kerker zu ihrem Theobald ſingt ꝛc.

Was die Darſtellung ſelbſt betrifft, ſo muß man geſtehen, daß nichts geſpart wurde, um das Stück von allen Seiten zu erheben. Fr. von Fiſcher gab die Deodata ſehr gelungen, und einzelne Stellen, wie z. B. die Scene, wo Rüdiger einſchläft, und ſie ſich ſeiner Schlüſſel bemächtigt, — trefflich. Die einzige Scene zwiſchen Rüdiger, Theobald und ihr, wo ſie Theobald ihre Liebe zum Schein aufkündigt,

ſchien Ref. etwas zu ſtark aufgetragen. An Rüdiger's Charakter iſt nichts zu vergreifen, und nichts zu greifen, man kann alſo weiter nichts ſagen, als daß ihn Herr Tochtermann mit gewohntem Fleiße gab. Eben ſo Herr Kürzinger den ſo durchaus edeln Theobald.

Der Narr iſt der beſte Charakter im Stücke und Herr Mittermayer faßte ihn ſehr brav, er gab ihn launig, herzlich und nicht gemein, was bei ſolchen Rollen oft leicht verfehlt wird.

Die übrigen Perſonen des Stücks wandeln, kommen und gehen, und man kann weiter nichts von ihnen ſagen als daß — ſie da waren.

Vor allen verdienen Herr Crux und Quaglio den beſten Dank des Publikums. Erſterer durch ſein vortreffliches Arrangement (beſonders der Kämpfer-Scene) und letzterer für ſeine herrliche Dekoration. Beſonders war es eine große überwundene Schwierigkeit, eine ſo komplicirte Dekoration, wie die des Kerkers mit der Capelle, mittelſt einer bloßen Verwandlung aufzuſtellen.

Mögen dieſe Beiden noch lange der Kunſt und unſerer Bühne leben, und in würdigen Zöglingen neu erblühen.

Das Orcheſter, unter Leitung des Herrn Concertmeiſters Moralt, griff mit Feuer und Leben in einander, und Herr Kapellmeiſter Weber hätte gewiß einen hohen Genuß gehabt, ſeine Muſik ſo vortragen zu hören, wozu Ref. aber leider noch vorausſetzen muß, daß er manchen Chor gehört hätte.

Ideen zu einer muſikaliſchen Topographie Deutſchlands,

als Verſuch eines Beitrages zur Zeitgeſchichte der Kunſt, und zunächſt als ein Hülfsbuch für reiſende Muſikfreunde.

(4. September 1811.)

Plan nach Ländern und Städten. — Alphabetiſche Ordnung. — Am Ende Städteregiſter. — Poſtcharten. — Kunſtzuſtand jedes

Landes überhaupt. — Gränzpunkte: Lübeck, Stettin, Berlin, Breslau, Prag, Brünn, Wien, Salzburg, Inſpruck, Genf, Karlsruhe, Mainz, Kaſſel, Hannover, Hamburg.

Erſte Lieferung: Deutſchland — zweite: Dänemark, Schweden, Rußland — dritte: Italien und Frankreich.

Statt der Vorrede eine dialogiſirte Scene, die den Plan und die Urſache der Entſtehung des Werkchens entwickelt.

A. Anſtalten zum Concerte. — Erlaubniß. Lokal. Kirchen und Säle. Art der Bekanntmachung. Subſcription oder keine. Art derſelben. Zeitungs-Annoncen. Zettel.

B. Concert ſelbſt. Mitwirken der Direktion und Sänger. Inſtrumentaliſten. Orcheſter, wie es beſchaffen und beſetzt. Wer am beliebteſten, was für Muſikart, was für Inſtrumentiſten am ſeltenſten und liebſten gehört. Zeit des Anfangs, Dauer, Arrangement hinſichtlich der Muſikſtücke, der Zahl derſelben u. ſ. w.

C. Finanzweſen. Beſte Jahreszeit. Beſter Tag in der Woche. Angabe der Theatertage, wenn ein Theater vorhanden, oder ſonſtige Zirkel. Unkoſten. Gewöhnliche Einnahmen, gute, mittelmäßige. Freibillets. Notiz über Geldſorten, die an jedem Orte am beſten gebraucht werden können. Concert-Bedienung. Preis. Zeit, die nothwendig, um ein Concert zu arrangiren.

D. Allgemeine Bemerkungen. Zuſtand der Muſik im Allgemeinen und Bezeichnung der Liebhaberei daran. Vorzüglich ſich intereſſirende Muſikhäuſer. Andere ausgezeichnete Häuſer. Singſchulen. Liebhaber- und ſtehende Concerte. Wo möglich, Verzeichniß der Künſtler, die eine Reihe von Jahren rückwärts daſelbſt Concerte gegeben haben. Inſtrumentmacher. Orgeln. Muſikhandlung. Oper. Geſchichtlicher Abriß der Muſik und deſſen, was in den letzten Jahren dafür geleiſtet worden, ſo wie der daraus entſpringende gegenwärtige Zuſtand derſelben. Erſcheinende Blätter und Journale, ſo wie welche theatraliſche und muſikaliſche Tendenz ſie haben. Ausgezeichnete Künſtler und Dichter, die dort leben. Muſikaliſche Bibliotheken.

Notizen über Basel (als Beispiel) zur musikalischen Topographie.

(Skizze.)

I. a. Die Erlaubniß zum Concert muß beim Stadtpräsidenten nachgesucht werden, wird aber nicht leicht abgeschlagen.

b. Zum Locale dient der öffentliche Concert-Saal, welcher von der Direktion (von welcher unten) jedem Künstler unentgeltlich überlassen wird.

c. Die Bekanntmachung geschieht durch das Avisblatt, wenn es die Zeit erlaubt — Zeitung wird in Basel keine herausgegeben — sonst läßt der Concertgeber einen besonderen Zettel drucken, mit der Anzeige der aufzuführenden Stücke.

d. Die Unkosten sind nicht groß; für das Materielle hat man sich mit Herrn Kachel abzufinden. Zum Orchester müssen die Liebhaber natürlich gebeten werden — die angestellten Musiker, welche erforderlich sind, erscheinen auch sehr oft, die mehreren wenigstens, unentgeltlich. — Hier hängt freilich alles von den Bekanntschaften ab, welche der Concertgeber hat; doch haben seit einigen Jahren welche Statt gehabt, die füglich in 3 Classen getheilt werden können. 1) Wenn es dem Concertgeber absolut um Geld und einige Thaler mehr zu thun ist, so kann durch Herumsendung der Subscription in den Häusern der Absatz der Billets befördert oder erbettelt werden. 2) Ein Künstler, welchem die Umstände nicht erlauben, lange im Gasthofe auf's Ungewisse zu zehren, wählt den Weg der Subscription, um zu erfahren, wie weit allenfalls seine Hoffnung gehen dürfe — und reist dann vielleicht ab, ohne ein Concert zu wagen. — Die 3. Art, welche aber zu den Ausnahmen gehört, ist blos für ehrenvoll bekannte Künstler, deren Besuch zuvor angekündet, oder für welche Musikfreunde gleich nach ihrer Ankunft — ohne Mitwirkung des Künstlers eine Subscription herumgehen lassen

— welche dann zu einer Art öffentlicher Empfehlung wird — daß solche aber nur für alte Bekannte Platz haben kann, versteht sich von selbst.

II. a. Das Concert oder eigentlich das Orchester steht seit 6 Jahren ganz unter der Leitung des Herrn Tollmann, dessen Eifer und uneigennützige Gefälligkeit jedem Künstler werth sein muß. Dermalen sind alle Partien besetzt — theils durch angestellte Musiker, theils durch Liebhaber. — Die Oboe fehlt. — Die Violinen, Violoncell, Horn, Flauto — sind wenigstens zu unserer Zufriedenheit besetzt. — Madame Hofmann war seit 6 Jahren als Sängerin engagirt.

b. Eine vorzügliche Vorliebe für ein Instrument kann man nicht bemerken — außer den Violinspielern von vorzüglicher Stärke, haben die minder bekannten Instrumente, das Violoncell, die Flauto und Horn, die wir seit einigen Jahren in schönem Vortrag zu hören das Glück hatten — sehr gefallen. Gute Sänger oder Sängerinnen — die bei uns rar sind, würden gewiß wohl aufgenommen werden. — Von Clavierspielern haben wir seit langem nichts Vorzügliches gehört. Der Saal ist auch diesem Instrument nicht günstig — und übrigens mangelt es an einem guten und zweckmäßigen Flügel.

c. Der Anfang ist gewöhnlich um sechs, Winter halb sechs Uhr.

d. Das Arrangement für das Orchester kann am füglichsten Herrn Tollmann überlassen werden; — für das Materielle sorgt Herr Kechel, welcher auch in dieser Qualität von der Concert-Direktion angestellt ist.

e. Sechs Musikstücke, mit Inbegriff der Simphonie, sind genug — zu Zeiten sind auch schon oft acht aufgeführt worden — es kommt hier alles auf das Individuelle der Künstler an.

III. a. Die beste Jahreszeit ist ohnstreitig der Winter, und besonders die letzte Hälfte im Oktober, weil dann noch

b. der Sonntag als der beste Tag gewählt werden kann, an welchem später die gewöhnlichen Concerte gegeben werden; sonst kann man den Mittwoch zu den bessern zählen.

c. Stehendes Theater haben wir keines, und wenn keine Truppe da ist, stehen auch die übrigen Tage frei. Gewöhnlich nimmt das Theater die Montage, Dienstage, Freitage. An den Donnerstagen wird meistens Ball gehalten, und Samstags ist die Concertprobe. Gesellschaften bringen öfter auch noch unvorhergesehene Hindernisse.

d. e. Die Einnahme ist sehr verschieden . . . Die besten mögen, denke ich, auf 200—250 Gulden steigen; es hat aber auch nur von 30—40 Gulden gegeben; 100 Gulden mögen so ziemlich in der Mitte stehen. Zu bemerken ist,

Preis. daß, nach altem Gebrauch, der Preis der Billets nicht höher als auf einen Gulden gesetzt werden darf.

f. Für eine Bedienung sorgt wie schon gesagt Herr Kechel,

Bedienung. und auf einem billigen Fuß. Mad. Stockeisen ist die gewöhnliche Cassirerin, außerdem braucht man noch 2 Billetabnehmer.

g. Im Winter könnte ein Concert in 2—3 Tagen zu Stande

Zeit. gebracht werden, besonders wenn ein Künstler schon mehr als genug bekannt, und allenfalls durch Correspondenz in etwas vorgearbeitet hat. Wenn man aber annimmt, daß ein solcher sich doch auch Connexionen in der Stadt verschaffen, sein Vorhaben so viel möglich bekannt wissen, und ein Urtheil als Empfehlung herumgeboten haben will, so wird derselbe immer eine Woche zu seinem Aufenthalt widmen müssen.

IV. a. Ueber den Zustand der Musik im Allgemeinen, wagt Schreiber dieses kein Urtheil ex professo — um so mehr, da er hierüber manche Klage und manchen Wunsch für das, so geschehen und gethan werden könnte, — auf dem Herzen

hat — mündlich hingegen steht er zu jeder Erläuterung bereit. — Liebhaberei ist Liebe, aber auch nur Liebhaberei, und darum wird auch so wenig geleistet, weil Sinn und Liebe zur Kunst im Allgemeinen fehlt.

b. Im Winter wird jeden Sonntag ein öffentliches Concert gegeben, seit bald 100 Jahren, und so mag es einigermaßen ein stehendes Concert heißen. Dies Concert beruht einzig auf einer jährlich herumgesandten Subscription, und da der Ertrag derselben ungewiß, oft kurz vor der Eröffnung der Concerte bekannt ist, so hindert dieses auch manche gute Einrichtung — und besonders sichere Engagements mit guten Musikern. Das ganze steht unter der Leitung einer Gesellschaft von 12 Musikfreunden, welche eine Concert-Direktion ausmachen. Sie besorgt die ganze Oekonomie des Concerts, stellt die bezahlten Musiker an — traktirt mit jenen, welche aus der Ferne verschrieben werden müssen — und ist die einzige Behörde, welche Verfügungen machen kann. — Sie hat aber für das Orchester einen eigenen Musik-Direktor, den sie bezahlt — dermalen Herr Tollmann — der allein das Orchester führt — und der Saal, Instrumente, Musikalien, Mobilien u. s. w. sind das Eigenthum der Direktion, nicht der Direktoren, — indem die Anstalt keine Privat-Speculation ist. — Die allfallsigen Vorschüsse der Einnahme werden dann in den folgenden Jahren zur Verbesserung angewandt, oder aufgespart, um, was auch schon geschehen, einen Deficit in der Casse zu decken. — Das Abonnement ist für 16 Concerte 5 franz. große Thaler — Frauenzimmer und durchreisende Fremde, welche von Abonnenten eingeführt werden, bezahlen nichts. — Das Abonnement steht ohne Ausnahme jedermann offen. — Seit einigen Jahren hat sich die Concert-Direktion in dem leidigen Fall befunden — zu Erhaltung der nöthigen Anzahl von Subscribenten, Bälle mit dem Concert zu verbinden — und giebt gegen eine

Subscriptions-Erhöhung von zwei Thalern 8 Bälle, die aber nicht an Concert-Tagen, sondern als ganz für sich bestehend gegeben werden, doch kann niemand auf die Bälle ohne Concert, sub 3, wohl aber umgekehrt, und ist traurig, daß man so oft, um auf die Herzen der Menschen zu wirken, ihre Füße mit in Anspruch nehmen muß. Die gesammten Unkosten mögen sich jährlich auf 3 — 4000 Gulden belaufen.

d. Instrumentenmacher Krämer. Immler. W. Kechel. resp. Geiger ꝛc.

1812.

Ueber eine Sonate von Gottfried Weber.

(Dresden 11. Februar 1812.)

Sonata per Clavicembalo solo, comp. e ded — al suo amico Carlo Maria Bar. di Weber — da Goffredo Weber. Bonn, press. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.)

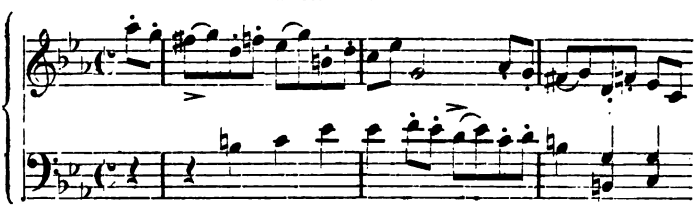
Herr Gottfried Weber in Mannheim, der den Lesern dieser Zeitung schon als einsichtsvoller, gründlicher Theoretiker, aus mehreren gediegenen Aufsätzen bekannt ist, hat durch gegenwärtige Sonate einen erfreulichen Beweis seines praktischen Genius abgelegt. Sie zeichnet sich durch eine feste, gediegene Haltung aus, welche die zwei Stücke — das Adagio ist nur als Einleitungs-Satz in das Schluß-Allegro zu betrachten — trotz ihrem ganz verschiedenen Charakter, zu einem Ganzen abrundet.

Das erste Allegro (C dur $^3/_4$ Takt) fängt mit einer vollendeten musikalischen Meinung an, die durch das Entscheidende ihres Auftritts sogleich den durchgehaltenen Ton der Festigkeit, und der scharf bestimmten Abschnitte und Formen, ankündigt. Dieses scheint die vorherrschende Idee des Componisten gewesen zu sein, und ist vielleicht auch die Ursache einiger Härten, die Ref. im Anfange des zwei-

ten Theils aufgefallen sind, und die — wenn auch wahrscheinlich geflissentlich dahin gestellt, doch etwas zu grelle Pinselstriche bleiben. Schön aber, in immerwährend steigender Kraft, strebt dies Allegro aus dem E dur wieder zurück ins ursprüngliche C und Thema, das unvermuthet und erfreulich wieder eintritt. —

Bei weitem vorzüglicher jedoch ist das letzte Allegro, in C moll. Es athmet Feuer, Leben und Zartheit; ein lebendiges Regen und Bewegen herrscht vom Anfang bis zu Ende darin, und aus dem rasch daher blitzenden Thema

Presto vivace.



werden in Folge (zweiter Theil, Takt 13 bis 30 u. s. w.) die lieblichsten Figuren entwickelt. Nichts Fremdartiges stört hier den Eindruck, und in einem Gusse drängt es sich bald gewaltig, bald fließt es wieder ruhig dahin.

Außerordentlich festes, scharfes Spiel ist ein Haupterforderniß für den, der diese Sonate vortragen will. Sie ist gleichsam ein Quartett, das mit Rücksicht auf die Natur des Pianoforte gedacht wurde. Jede Note ist wesentlich, jede Mittelstimme verlangt ihr Recht. Gewöhnliche Klavier-Passagen sind gar nicht darin zu finden und nur durch den Geist, den er herauszuziehen weiß, kann der Spieler glänzen; aber dann gewiß auch seinen Zuhörern den Genuß einer, in unsern Tagen mit seltenem Fleiß, Klarheit und Geist geschriebenen Sonate verschaffen.

Subscriptions-Erhöhung von zwei Thalern 8 Bälle, die aber nicht an Concert-Tagen, sondern als ganz für sich bestehend gegeben werden, doch kann niemand auf die Bälle ohne Concert, sub 3, wohl aber umgekehrt, und ist traurig, daß man so oft, um auf die Herzen der Menschen zu wirken, ihre Füße mit in Anspruch nehmen muß. Die gesammten Unkosten mögen sich jährlich auf 3 — 4000 Gulden belaufen.

d. Instrumentenmacher Krämer. Immler. W. Kechel. resp. Geiger ꝛc.

1812.

Ueber eine Sonate von Gottfried Weber.

(Dresden 11. Februar 1812.)

Sonata per Clavicembalo solo, comp. e ded — al suo amico Carlo Maria Bar. di Weber — da Goffredo Weber. Bonn, press. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.)

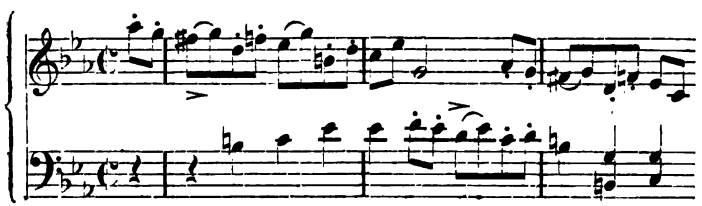
Herr Gottfried Weber in Mannheim, der den Lesern dieser Zeitung schon als einsichtsvoller, gründlicher Theoretiker, aus mehreren gediegenen Aufsätzen bekannt ist, hat durch gegenwärtige Sonate einen erfreulichen Beweis seines praktischen Genius abgelegt. Sie zeichnet sich durch eine feste, gediegene Haltung aus, welche die zwei Stücke — das Adagio ist nur als Einleitungs-Satz in das Schluß-Allegro zu betrachten — trotz ihrem ganz verschiedenen Charakter, zu einem Ganzen abrundet.

Das erste Allegro (C dur $^3/_4$ Takt) fängt mit einer vollendeten musikalischen Meinung an, die durch das Entscheidende ihres Auftritts sogleich den durchgehaltenen Ton der Festigkeit, und der scharf bestimmten Abschnitte und Formen, ankündigt. Dieses scheint die vorherrschende Idee des Componisten gewesen zu sein, und ist vielleicht auch die Ursache einiger Härten, die Ref. im Anfange des zwei-

ten Theils aufgefallen ſind, und die — wenn auch wahrſcheinlich gefliſſentlich dahin geſtellt, doch etwas zu grelle Pinſelſtriche bleiben. Schön aber, in immerwährend ſteigender Kraft, ſtrebt dies Allegro aus dem E dur wieder zurück ins urſprüngliche C und Thema, das unvermuthet und erfreulich wieder eintritt. —

Bei weitem vorzüglicher jedoch iſt das letzte Allegro, in C moll. Es athmet Feuer, Leben und Zartheit; ein lebendiges Regen und Bewegen herrſcht vom Anfang bis zu Ende darin, und aus dem raſch daher blitzenden Thema

Presto vivace.



werden in Folge (zweiter Theil, Takt 13 bis 30 u. ſ. w.) die lieblichſten Figuren entwickelt. Nichts Fremdartiges ſtört hier den Eindruck, und in einem Guſſe drängt es ſich bald gewaltig, bald fließt es wieder ruhig dahin.

Außerordentlich feſtes, ſcharfes Spiel iſt ein Haupterforderniß für den, der dieſe Sonate vortragen will. Sie iſt gleichſam ein Quartett, das mit Rückſicht auf die Natur des Pianoforte gedacht wurde. Jede Note iſt weſentlich, jede Mittelſtimme verlangt ihr Recht. Gewöhnliche Klavier-Paſſagen ſind gar nicht darin zu finden und nur durch den Geiſt, den er herauszuziehen weiß, kann der Spieler glänzen; aber dann gewiß auch ſeinen Zuhörern den Genuß einer, in unſern Tagen mit ſeltenem Fleiß, Klarheit und Geiſt geſchriebenen Sonate verſchaffen.

Ueber die Muſik zu:

„Der Gang nach dem Eiſenhammer“,

von B. A. Weber.

(10. April 1812.)

Concert zum Beſten des Penſionsfonds für die Witwen der Mitglieder des Königl. Orcheſters, den 5. April 1812 zu Berlin.

Unter dem unabſehbaren Strome von Concerten, die Berlin in dieſem Winter überſchwemmten, gehört das oben benannte in vieler Rückſicht zu den intereſſanteſten, und Ref. beſonders ſah ihm mit lebhafter Erwartung entgegen, weil es ein Tonſtück enthielt, über deſſen Werth er ſo manches widerſprechende Urtheil gehört und geleſen hatte.

Der Eiſenhammer, Ballade von Schiller, mit Muſikbegleitung von dem Königl. Preuß. Kapellmeiſter Herrn B. A. Weber, war es, der gegeben wurde. Die Frage, ob und wie ein ſolches Gedicht in Muſik geſetzt werden dürfe, hat ſchon viele Federn in Bewegung geſetzt. Ref. geht hier, indem er verſuchen wird, eine Auseinanderſetzung und Darſtellung der muſikaliſchen Behandlung zu liefern, von der Anſicht des Componiſten aus, der ſeine Töne als den Grund eines ſich auf denſelben erhebenden Gemäldes betrachtet, als den verſtärkten dem Gefühle des Menſchen näher gebrachten Ausdruck, den die Worte ausſprechen, indem er in den Tönen lebt.

Daß von dieſem Geſichtspunkte aus die Behandlung des Herrn Kapellmeiſters Weber höchſt gelungen zu nennen ſei, iſt keinem Zweifel unterworfen. Mit der weiſen Sparſamkeit des vielerfahrnen, effektkundigen Meiſters hat er in dieſer Muſik, wo die Empfindungen des Kräftigen und Starken ſtets die vorherrſchenden ſind, doch höchſt vortrefflich immer noch etwas zu Steigerung ſeiner Kräfte zurückbehalten, und gewiſſe Tonarten vermieden. Wahl, mächtig einher-

ſchreitender Rhythmus, und vorzüglich ſchön berechnete Eintritte der Muſik zur Deklamation, bezeichnen, wie viel Herr Kapellmeiſter Weber durch ſein Talent und Erfahrung zu leiſten im Stande iſt.

Die Einleitung (C moll) iſt unruhig, leidenſchaftlich und aufbrauſend; man hört in ihr gleichſam das ſchadenfrohe Zuflüſtern des Jägers und das kräftige Auflodern des Grafen.

Nach einem Halbſchluſſe in G zeigt der Componiſt uns zum erſten Male, wie im Spiegel der Zukunft, den Eiſenhammer (Es dur) durch einen gewaltigen Rhythmus, den die Hörner und Fagotts feſt und ſtark einhertreten laſſen, wo nach dreizehn Takten wieder die erſte ſchnelle Figur C moll eintritt, und ſich in Maſſen fortbewegt, bis endlich Oboe ſolo in C dur erſcheint, und mit herzlichen, auf den ewigen Sturm und Drang wohlthätigen, Accenten zu den Worten führt: „Ein frommer Knapp war Fridolin" — die der Componiſt ohne Muſik ſprechen läßt, bis zu dem Verſe: „Ihr klares Auge mit Vergnügen hing an den wohlgeſtalten Zügen" ꝛc. Hier faßt die Oboe ihren Geſang wieder auf, und wird nach zwölf Takten von der erſten Figur C moll unterbrochen: „Darob entflammt in Roberts Bruſt, des Jägers, gift'ger Groll ꝛc." Von großer Wirkung iſt nach den Worten des Grafen: „Was red'ſt Du mir, Geſell," das auf die vorhergehende Halb-Cadenz in G erfolgende Des unisono mit Violinen. Nun unterbricht die Muſik in immer kürzeren Abſätzen die Reden, begleitet vortrefflich mit dem wiederkehrenden Anfangsſatze, in D moll, ſchadenfroh murmelnd, des Jägers Wuth: „nun ja ich ſpreche von dem Blonden ꝛc." bis nach den Verſen:

„Die gute Gräfin ſanft und weich,
Aus Mitleid wohl verbarg ſie's Euch,
Mich reuet jetzt, daß mir's entfahren,
Denn, Herr, was habt Ihr zu befahren!"

die mit klagendem, heuchelndem Clarinettſolo begleitet ſind, — auf einmal der gräßliche Gedanke mit dem Eiſenhammer die Seele des Grafen durchblitzt, und die Muſik mit der ſchon in der Einleitung

angedeuteten Phraſe hervorbricht (Es dur). Ref. hält dies für eine der ſchönſten und wahrgedachteſten Stellen — die Muſik malt nun ununterbrochen fort, und die Worte liefern die Deutung, z. B. „Der Funke ſprüht, die Bälge blaſen, als gält' es, Berge zu verglaſen" ꝛc. Nur wie Fridolin ſagt: — „es ſoll geſchehn," ſchweigt das Orcheſter, unterbricht nur kurz (in As dur Clarinett-Solo) die Rede, und ſchließt ſich in haltenden Noten wieder an bei — „Und froh der viel willkommnen Pflicht." — Sehr überlegt bereitet nun der Componiſt ſchon den folgenden Kirchengeſang durch choralmäßige Begleitung der Violinen zum Dialoge vor. Der Zuhörer fühlt ſich mit an die geweihte Stätte gezogen, und lieblich erfreut ihn der Eintritt des Sanctus (in dem heiligen, noch nicht da geweſenen, E dur) von vier Singſtimmen ohne Begleitung geſungen. Keiner wird dadurch ſich geſtört fühlen, es gehört zum Bilde, das Dichter und Muſiker dem Gemüthe vorzaubern wollen, und fragt nicht nach den Vernünftlern, die alle Wirkungen nur dann genießen zu können glauben, wenn ſie ſie anatomirt und als Gerippe vor ihrem kalten Verſtande ſtehen ſehen. —

„Drauf, als der Prieſter fromm ſich neigt"

ergreift die Violine wieder ihre haltende Begleitung ꝛc. bis zu dem Amen, wo die Singſtimmen ſchließen. Ohne Muſik geht es dann bis zu den Worten: „Zwölf Paternoſter noch im Stillen." — Nun führt die Muſik wieder die Schrecken des Eiſenhammers vor uns.

Fridolin vernimmt die räthſelhafte Antwort, überbringt ſie ſeinem Herrn, und entſchuldigt ſein Zögern:

„Die Meſſe, Herr, befahl ſie mir
Zu hören, gern gehorcht ich ihr ꝛc."

wozu die Violinen wieder (in F dur) an das vorige Kirchliche erinnern. In Des mit einem Rinforzando treten nun die Violinen ein, und ſchildern das Staunen und Schaudern über die That des Grafen, bis bei den Worten: „Nun ruft der Graf und ſteht vernichtet, Gott ſelbſt im Himmel hat gerichtet," B mit

dem Septimen-Accord, und zum ersten Male die Pauken Fortissimo einfallen.

Dieser Eintritt ist von der höchsten Wirkung. Schaaren von Componisten hätten ihre Liebe zu den Pauken nicht so lange an sich halten können, besonders da im Gedichte so viel Stoff da war, sie zu benutzen; schon der Eisenhammer selbst, wie den ohne Pauken malen? dann die mancherlei Schauder ꝛc., aber diese heroische Entsagung um eines großen Effekts willen ist das, was den wahrhaft ausgezeichneten Componisten charakterisirt.

Das Publikum ist ergriffen, zerschmettert von diesem Donner Gottes, der aber nur darum wirkt, weil er vorher zu nichts Profanerem gebraucht wurde, und nun, nach zwei Takten, in denen dieser Donner leise verhallt, Es dur, tritt die Flöte, Solo in C dur, in ihren höchsten Regionen ein, und verbreitet eine Klarheit und Lieblichkeit, die ganz das göttliche Gefühl einer verhinderten Missethat und der geretteten Unschuld erweckt. Der Graf bringt Fridolin der Gräfin ꝛc., und nach den Worten:

„Dies Kind, kein Engel ist so rein,
Laßt's Eurer Huld empfohlen sein;
Wenn schlimm wir auch berathen waren,
Mit dem ist Gott und seine Schaaren" —

bricht der vollendete Jubel in C dur mit Trompeten und Pauken vereint los, in großen erhebenden Massen schließt das Ganze, und gewiß wird kein Zuhörer, ohne auf's Innigste ergriffen zu sein, und mit dem lebhaftesten Danke für den herrlichen Genuß, den ihm der geistreiche Componist bereitete, den Saal verlassen.

Die außerordentliche Wirkung dieses Schlusses liegt darin vorzüglich, daß erstens vorher, trotz mancher lieblichen Melodie, doch immer in denselben etwas Leidenschaftliches, Unruhiges lag, und nun jetzt vollendete Klarheit auch in der Tonart erscheint, da der Componist sich wohl hütete, das C dur mehr zu berühren; und zweitens erscheinen hier zum ersten Male Trompeten und Pauken in ihrer eigentlichen Pracht, da vorher die Trompeten nur mit vier Hörnern vereint sich mit diesen so mischten und so behandelt waren, daß der Zu-

hörer nicht an die gewöhnlichen Trompeten-Effekte erinnert wurde, bis der vollendete Jubel es erlaubte.

Dieſe Arbeit wird ein bleibendes Denkmal des Genius des Herrn Capellmeiſter Weber ſein. Gediegen und gedacht wird es überall ſeine Wirkung thun, und ſich über kleinliche Anſichten erheben.

Vergönnt ſei es mir nun auch, ein Wort über die vollendete Deklamation des Herrn General-Direktors Iffland zu ſagen. Wie wohlthuend iſt es, einen Deklamator zu hören, der ein ſo hohes Leben in ſeine Deklamation zu bringen weiß, und dabei ſo höchſt richtig die feine Grenz-Linie, die zwiſchen dieſer und dem Theatraliſchen liegt, zu beobachten weiß. Möchten ſich ſo viele Deklamationsſüchtige an dieſem herrlichen Vorbilde belehren, das mächtig und *beſonnen* auf das Publikum wirkt.

Nächſt dieſem wurde vorher gegeben die Ouvertüre aus Tigranes von Righini und die Trauer-Cantate auf Haydn's Tod von Cherubini. Mad. Müller und Mad. Schmidt ſangen ein Duett aus Sargino mit gewohnter Vollkommenheit. Herr Schwarz blies ein Fagott-Adagio und Rondo von Winter mit ſchönem vollen Tone, und der Liebling des Berliner Publikums, Herr Möſer, entzückte heute, wie immer, in einem Violin-Concerte von Kreuzer alle Freunde eines genialen, freien Spiels, welches ihm rein eigenthümlich iſt.

Das Königl. Orcheſter exekutirte Alles mit Kraft und Präciſion, und mit Freuden ergreift Ref. dieſe Gelegenheit, ſämmtlichen Mitgliedern deſſelben für ihre große Bereitwilligkeit und Liebe, mit der ſie ihn und Herrn Heinrich Bärmann in zwei Concerten unterſtützten, öffentlich ſeinen beſten Dank darzubringen.

Ueber:

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte,

gedichtet und in Musik gesetzt von

G. W. Fink.

(Berlin 13. April 1812.)

Eine freundliche Erscheinung in unserer, an wahren Liederdichtern und wahren Liedercomponisten nicht eben reichen Zeit. Herr Fink hat durch seine herrlichen Volkslieder, seine häuslichen Andachten u. s. w. schon bewährt, daß in ihm ein Genius lebe, der beide Talente in vorzüglichem Maße vereint, und dadurch zu Ansprüchen und Forderungen an ihn berechtigt, von denen Rec. innig wünscht, daß er ihnen recht oft einen Tribut, wie in vorliegenden Liedern abtragen möge.

Ein tieffühlendes inneres Leben herrscht in dieser Sammlung; die Empfindungen des Herzlichen und Gemüthlichen sind aber darin vorherrschend. Das einzige Nr. 4: „Gottes Engel" schreitet prächtiger einher. Text und Musik verschwistern sich zum herrlichsten Verein. Die Forderungen des Liedes sind im hohen Grade erfüllt. In jedem Vers fällt derselbe Ausdruck auf dieselben Stellen; und dadurch entstand die Möglichkeit mit einer Melodie das Lied von 4—5 Strophen zu umfassen, ohne weder der Deklamation noch dem Ausdrucke zu nahe zu treten. — Wir gehen die 6 Nummern kurz durch.

1) Glück der Sehnsucht C dur. Die Sehnsucht einer schuldlosen reinen Seele, die Rec. nicht besser zu bezeichnen weiß, als wenn er die letzten Worte aushebt:

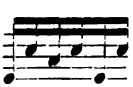
„Noch scheut ich die Lüfte und weiß doch was,
Bin glücklich — doch werden die Augen mir naß!"

Die Verlängerung des Rhythmus Takt 7—8 ist von lieblicher Wirkung. Der Verf. schreitet überhaupt manchmal aus den gewöhnlichen Formen des eingepreßten 4—8taktigen Zuschnittes heraus, aber nur da, wo es von entschiedener, eigner Wirkung ist, und

folglich auch um so besonnener geschehen muß und kann! — 2) „Die Täubchen der Liebe" ist sehr artig, scheint aber Rec. am wenigsten von Bedeutung. — 3) „Die Treue", vierstimmig ohne Clavierbegleitung, oder einstimmig mit Begleitung zu singen. Die Musik spricht ganz den ruhigen Charakter eines treuen, empfindungsvollen Herzens aus. Auch die Wahl der Tonart, As dur, ist diesem angemessen. — 4) „Gottes Engel", E dur, im Tone des väterlichen, aber noch kräftigen Greises, auch blos für eine Männerstimme von Wirkung. Der Text spricht das reine, hohe Gefühl für den Unendlichen in einer festen, seelenvollen Sprache aus. Die Musik ist würdig und angemessen, doch scheint sie Rec. weniger ausgezeichnet als der Text.

Der Schluß liegt für eine Baßstimme etwas hoch, da er sanft vorgetragen werden soll. — 5) „Die Liebenden", Duettino, G dur, hält Rec. für das gelungenste dieser Sammlung. Es scheint unmöglich, etwas Naiveres und einfacher Rührendes zu schreiben, als was diese herzlichen Worte und Töne enthalten. Die schon oben berührte neue Benutzung der musikalischen Deklamation und des rhythmischen Zuschneidens wirkt hier vorherrschend. Daß dieses Duettchen ohne alle Prätention in eben diesen schuldlosen Accenten gesungen werden muß, in welchen es geschrieben ist, versteht sich wohl von selbst.

6) „Abschied vom Liebchen", B dur, nähert sich am meisten der gewöhnlichen Liederform im Ton und Ausdruck, und trägt weniger das Gepräge der Eigenthümlichkeit, wie die vorigen, obwohl es darum dennoch ein schönes Lied bleibt.

Schließlich muß Rec. noch einige Kleinigkeiten bemerken, die dem Herrn Verfasser beweisen sollen, wie aufmerksam er alles ergreift, was von ihm kömmt. Es sind nämlich gewisse Wendungen und harmonische Querstände gemeint, die vielleicht manchem strengen Kritiker auffallen könnten, z. B. Nr. 1. Takt 17 statt  Takt 27 ebenso.

Rec. hätte dies für einen Druckfehler gehalten, wenn er nicht gefunden, daß der Comp. öfters so schreibt, z. B. Takt 24 in demselben Liede; Lied 6, Takt 5, die letzten beiden 4tel ꝛc., wo sie aber immer richtig aufgelöst sind. Sollte Herr F., der gewiß nichts ohne Ursache schreibt, seine eignen Ansichten darüber haben?

Der Druck ist correct und deutlich, der Preis mäßig; und somit giebt es denn auch keinen äußern Umstand, der verhindern könnte, daß diese Lieder Lieblinge des Publikums würden, und auf allen Clavieren ihren festen Platz einnähmen.

Ueber:

„Don Tacagno“,

Oper von Drieberg.

(Berlin 24. April 1812.)

Don Tacagno. Komische Oper in zwei Akten vom Dr. Koreff in Paris, mit Musik von Drieberg, erschien den 15. April 1812 zum ersten Male auf der Königl. Bühne zu Berlin.

Man kann jedem Componisten Glück wünschen, dessen erster theatralischer Versuch so ausfällt als dieser, und der sich einer eben so aufmunternden Theilnahme des Publikums zu erfreuen hat.

Dichter und Componist (besonders letzterer) hatten die beste italienische komische Oper zu ihrem Vorbilde gewählt. Das Sujet erhebt sich in Sprache und Versen weit über das gewöhnliche Opern-Fabrik-Wesen; der Dialog ist mitunter voll lebendigen Witzes und die Handlung anziehend, ausgenommen die Tollhausscene am Schlusse des ersten Aktes, die unangenehm auf das Gemüth wirkt.

Doch ist dieser Gegenstand leider schon öfter auf die Bühne gebracht worden, und soll der Oper im Ganzen hier keinen Nachtheil bringen.

Ref. wendet sich zur Musik, und giebt seine Ansicht darüber mit der Unbefangenheit und Offenheit, die ein geistreicher Mann,

wie Herr von Drieberg, zu fordern berechtigt ist, und die ihm willkommener, als übel angebrachtes Lob sein muß.

Herr von Drieberg hat sich erst seit 5—6 Jahren der Composition ganz gewidmet, und in diesem Zeitraume wirklich ungemein viel geleistet. Seine Musik hat durchaus ein bestimmtes Colorit und Haltung: die Melodien sind bezeichnend und fließend, und sehr einfach ist Alles modulirt, bis der Stoff ihm die wahre Veranlassung giebt, reicher mit Harmonie-Wendungen auszustatten, wie im Finale des ersten Aktes.

Die Ouvertüre ist ein schönes Ganze, dessen Feuer am Schlusse recht zusammengedrängt wirkt. Sie ist im leichtern Stile gehalten, führt aber doch nicht ganz den Zuhörer in das Folgende ein, was die Introduktion, Terzett, sehr lebendig thut, in der sich gleich der Geist ausspricht, der durch die ganze Oper hindurch lebt. Das Duett Nr. 4 zwischen Blanka und Salpeter ist sehr theatralisch, und mußte der allgemeinen Beifallsstimme zufolge wiederholt werden.

Das Finale des ersten Aktes ist ohnstreitig das Gelungenste in der Oper. Herr von Drieberg hat hier bewiesen, daß sich die komische Oper eine erfreuliche Acquisition an ihm zu versprechen habe. Es ist gut geführt und gesteigert, die Instrumentation glücklich gespart, und die Charaktere gut herausgehoben.

Nächst diesem sind ein Quartett und Quintett im zweiten Akte, und das eine Duett zwischen Salpeter und Fültrin, welches voll ächt komischer Laune ist, auszeichnenswerth.

Ref. geht nun nicht weiter ins Detail, weil er hofft, daß diese Oper auf mehreren Bühnen Deutschlands erscheinen wird, und er seinem Zwecke, auf sie als ein jedem Theater brauchbares, dankbares Werk aufmerksam zu machen, genügt zu haben glaubt. Einige Bemerkungen seien Ref. noch erlaubt.

Die Ensembles sind das Vorzüglichere, die Arien beinahe durchaus matter, und nicht von so abwechselndem Colorit als nöthig ist. Besonders scheint eine große Vorliebe für die ungeraden Taktarten zu herrschen, und auch in der Wahl der Melodien hätte etwas mehr Sorgfalt sein können.

Ref. bezieht dies hauptsächlich auf die halbernsten Arien, z. B. des Bannau, der ersten der Blanka; hier möchte von dem Parlanten etwas mehr abzuweichen sein (auch in der Instrumentation) und auch verdoppelte Aufmerksamkeit der richtigen Deklamation zugewendet werden.

Herr von Drieberg, der uns gewiß noch mit mehreren Opern beschenken wird, möge diese paar Worte so gut aufnehmen, als sie gut gemeint sind.

Die Darstellung geschah mit Liebe und Fleiß. Mad. Eunicke, Herr Wurm und Herr Rebenstein (ein als Schauspieler und Sänger auszeichnenswerther Künstler, der in wenigen Tagen eine Kunstreise über Mannheim, Darmstadt, Frankfurt ꝛc. unternehmen wird) erhoben vorzüglich durch ihr Spiel das Ganze, und das Orchester griff unter der einsichtsvollen Leitung des Kapellmeisters Weber mit gewohnter Präcision in einander.

Vorwort zu:

J. G. W. Schneider's Trio für 3 Claviere.

(27. August 1812.)

J. G. W. Schneider ist, wie alle Menschen, die ein Höheres in der Kunst ahnden, als den gewöhnlichen Zweck blos angenehm zu unterhalten, häufig und besonders von den ihn zunächst Umgebenden verkannt worden. Die Wenigen, die das wahrhaft Geniale in seinen Arbeiten herauszufühlen vermochten, waren enthusiastisch für ihn eingenommen und die kalten blos nach einmal hergebrachten Formen Aburtheilenden, ließen sich durch manches Dunkele, vielleicht sogar Verworrene in seinen Arbeiten, durch das noch unausgesprochene Streben des sich neuen Weg bahnenden Talents, bestimmen, bloßes Haschen nach Neuheit und planloses Spiel in Schneiders Schöpfungen zu finden.

Nur lange Erfahrungen leiten auf jene Klarheit, die im Stande ist, neuen Ansichten und Ideen auch eine Form zu verleihen, die

deutlich ſich vor den Zuhörer ſtellt, und in keiner Kunſt iſt es wohl ſchwerer, ein recht vollendet abgerundetes Ganze mit Mannichfaltigkeit und doch befriedigender Freiheit zu erzeugen, als in der Muſik. Das Schickſal verſagte Schneider in jeder Hinſicht jene günſtigen Umgebungen und Verhältniſſe, die anfeuernd und zugleich ungeſtört genug den Geiſt zur Reife kommen laſſen.

Vor allem war ſeine Geſundheit in einem ſo bedauernswürdigen Zuſtande, daß er höchſt ſelten frei und ungeängſtet von körperlichen Leiden, ſeiner Phantaſie Raum geben konnte. Ein langſames Abzehren endete ſein Leben. Vorliegendes Trio war ſeine letzte Arbeit, die er wenige Tage vor ſeinem Tode vollendete, und im wahrhaften Todeskampfe und dem nur noch ſchnell zuweilen aufblitzenden Kunſtfeuer ward ſie geſchrieben, und deutlich iſt dies an derſelben zu bemerken. Ref., der durch Zufall Gelegenheit hatte, näher mit Schneiders Arbeiten vertraut zu werden, und manches Urtheil über ſein ausübendes Talent von urtheilsfähigen Männern hörte, glaubte aus obenerwähnten Gründen, den Spielern und Beurtheilern dieſes Trio's die geſchichtliche Notiz ihrer Entſtehung nicht verhehlen zu dürfen, um dadurch einen richtigeren Geſichtspunkt zu Beurtheilung deſſelben aufzuſtellen, und mancher ſchiefen Anſicht zuvorzukommen. Der Kunſtrichter und das Publikum haben zwar nicht nöthig, ſich nach der Entſtehung eines Kunſtwerkes zu erkundigen, ſondern daſſelbe ſoll ſich ſelbſt rein ausſprechen, wo es denn darauf ankömmt, durch einen kleinen Fingerzeig etwas zur Rechtfertigung eines talentvollen Künſtlers beizutragen, und wo es wie hier ſo intereſſant iſt, dem letzten Auflodern deſſelben Schritt vor Schritt zu folgen, wird die Kritik Rückſicht nehmen, und der Pſychologe Stoff für ſich finden. Es wäre hier nicht an ſeiner Stelle, eine Beurtheilung des Trio's niederzulegen, Ref. begnügt ſich bloß zu bemerken, daß Schneider ſelbſt die Menuett für das Gelungenſte hält, nächſt dieſem das erſte Allegro, welches bis auf den Schluß in einem ſchönen Guße fortgeht. Das letzte Allegro entſtand ganz ſtückweiſe und Schneider änderte ſehr viel und oft daran, es koſtete ihm auch viele Anſtrengung und ſein Körper vermochte nicht mehr anhaltendes Denken zu er-

tragen. Es iſt daher am meiſten Stückwerk und nur einzelne lichte Stellen durchfliegen es.

Möchten alle Leſer dieſes, gegenwärtiges Trio als die letzten Anſtrengungen eines genialen Menſchen anſehen, der leider der Welt zu früh entriſſen wurde, als daß ſein noch etwas zu wenig unter die Obhut einer ruhigen Anſchauung gebrachtes Genie, mit jener Klarheit und unentſtellt ſich hätte ausſprechen können, wodurch die Werke der Meiſter ſich als ſolche bewähren.

Ueber:

„Der Trompeter“.

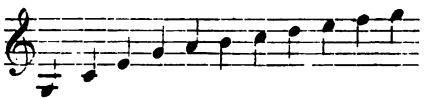
Neue Maſchine des Mechanikers Friedrich Kaufmann in Dresden.

(Gotha 12. September 1812.)

Herr Kaufmann in Dresden iſt als Erfinder des Harmonichords, mit dem er verfloſſenes Jahr eine Reiſe durch einen Theil Deutſchlands machte, rühmlichſt aufgetreten. Seine neueren Schöpfungen ſind aber ſo ausgezeichnet, und beſonders für den Akuſtiker merkwürdig, daß ſie verdienen, der Welt ſo viel als möglich bekannt zu werden. Der Mechanikus Mälzel in Wien iſt bekanntlich der erſte Erfinder der Vorrichtung, welche die natürliche embouchure des Menſchen an der Trompete nachahmt. Er bereicherte dadurch die Orgel und andere ähnliche Werke bedeutend, die ſich bis dahin nur mit Pfeifen-Regiſtern, die der Trompete Ton ähnelten, behelfen mußten. Später vervollkommnete er ſeine Erfindung ſo weit, daß er durch dieſe künſtliche embouchure auch auf einer Trompete, wie ein Bläſer, mehrere Töne zu erzeugen wußte, da er früher zu jedem Ton eine Trompete nöthig hatte.

Auf dieſem Wege iſt nun Herr Kaufmann weiter geſchritten, und hat einen künſtlichen Trompeter verfertigt, der die Mälzel'ſchen in jeder Hinſicht weit übertrifft.

Referent hatte während seines Aufenthaltes in Dresden Gelegenheit, diese Maschine noch unvollendet auf dem Schraubstocke zu sehen und zu hören. Sie war aller Bekleidung beraubt und jede Täuschung durch verborgene Mittel mußte daher wegfallen. Die höchst einfache, compendiöse Maschine blies auf einer ihr angesetzten Trompete (welche Referent mehrere Male wechselte, um Vergleiche zu machen) mit vollkommen schönem, gleichem Ton, und fertigem Zungenschlag die Töne



in verschiedenen Aufzügen, Fanfaren ꝛc.

Schon hierbei sind die Töne a und h nebst den Clarino-Tönen merkwürdig, und bei Mälzel nicht zu finden. Aber noch interessanter und an das Unbegreifliche grenzend, ist das Hervorbringen von Doppeltönen in der gleichsten Stärke und Reinheit. Referent war sehr überrascht, als er nach einigen einstimmigen Sätzen, auf einmal ein paar muntere Stückchen in Octaven, Terzen, Quinten, und einen sehr schönen Doppeltriller auf $\frac{F}{D}$ zu hören bekam.

Nach akustischen Erfahrungen ist freilich die Gewißheit des Mitklingens der zu gewissen Akkorden gehörigen Töne bekannt, und einzelne Versuche auf Horn und Flöte wurden schon von ausübenden Künstlern unternommen, aber nur als sehr unsicher in der Ausführung und als Künsteleien betrachtet; es ist daher höchst merkwürdig für die Theorie der Tonerzeugung, daß ein Instrument dasselbe mit eben der Vollendung wie zwei Trompeten hervorbringen kann. Was einer Maschine möglich wurde, sollte wohl dem Vorbilde, dem natürlichen Ansatze, auch nicht unmöglich sein. Die Töne a, h konnten bisher nur vermöge des bekannten Stopfens mit der Hand geblasen werden, und waren aus der Reihe der brauchbaren Töne ganz verbannt, weil sie sowohl schwer zu blasen, als auch zu ungleich und abstehend im Ton von den sogenannten natürlichen Tönen waren. Hier stehen sie aber alle im schönsten Verhältniß, in gleicher

Kraft, und zwar ohne ein anderes Hilfsmittel als das des Mundſtücks. Wenn auch die Doppeltöne für den gewöhnlichen Gebrauch unausführbar wären, welche Bereicherung wüchſe uns nicht ſchon durch jene Töne zu. Wie viel effectvoller und zweckmäßiger könnte künftig die Trompete benutzt werden.

Sonderbar iſt, daß Herr Kaufmann trotz aller angewandten Mühe bis jetzt noch keine Sexte zugleich erzwingen konnte, da er doch ſogar Secunden, groß und klein, Terzen, Quarten, Quinten und Octaven hat. Herr Kaufmann iſt der Vollendung des Aeußern nahe (ein Trompeter in ſpaniſcher Tracht, in deſſen Kopfe auch eine Uhr angebracht wird, vermöge welcher man es beſtimmen kann, zu welcher Stunde er von ſelbſt blaſen ſoll) und wird dann hoffentlich mit dieſem intereſſanten Kunſtwerke, das auf jeden Fall Stoff zu vielen neuen Anſichten und Verſuchen darbietet, eine Reiſe unternehmen.

Nächſt dieſem iſt bei Herrn Kaufmann noch zu finden:

1) Ein Trompetenwerk mit Uhr von 24 Trompeten und 2 Pauken, welches mehrere Stücke ſpielt. Hier hat zwar jede Trompete nur einen Ton, die Zahl derſelben erzeugt aber doch Mannichfaltigkeit und Referent fand daran beſonders auszeichnungswerth, daß es die Abwechslungen des piano und forte beſitzt. Bei dem Paukenwirbel wird das Crescendo durch vier auf beſondere Art gefertigte Klöppel hervorgebracht — wo auch zugleich das Unangenehme des unwillkürlich doppelten Anſchlags derſelben bei Mälzel — vermieden wird. Das Gehäuſe von Mahagoni und Bronce, wo die Trompeten ſelbſt eine natürliche Trophäe bilden, iſt geſchmackvoll und zweckmäßig. Dieſe Maſchine iſt im Ganzen den Mälzel'ſchen Trompetenwerken nachgebildet, doch vervollkommnet, namentlich des piano und forte wegen.

2) Eine Maſchine eigner Erfindung mit Uhr, ſpielt auf Fortepiano (nicht wie bei gewöhnlichen Spiel-Uhren auf Harfe), Flöte und Flageolet, mehrere Ouvertüren, Concerte, Arien ꝛc. Ganz neu bei Spiel-Uhren iſt hier der wirklich natürliche Anſchlag des Fortepiano durch Hämmer, ſo wie der bei demſelben übliche Gebrauch der

einzelnen Dämpfer oder Züge, welche, ſo wie es der Vortrag verlangt, von der Walze ſelbſt gehoben werden. Da übrigens auch durch willkürlichen ſchwächeren und ſtärkeren Anſchlag der Hämmer ſelbſt, piano, crescendo, decrescendo, fz. ꝛc. hervorgebracht wird, und die Flöte ebenfalls ſich durch crescendo und decrescendo und zwar in aushaltenden Tönen auszeichnet, ſo iſt natürlich, daß dadurch weit mehr Geiſt und Leben in die Muſik gebracht werden kann, als bis jetzt bei dergleichen Maſchinen der Fall war. Ein Büreau von Mahagoni mit einem Marmorſäulentempel, in deſſen Kuppel ſich eine Uhr befindet, umſchließt das Ganze.

Außerdem hat Herr Kaufmann ſeit ſeiner letzten Reiſe wieder ein großes Harmonichord gebaut, welches ſtärker und voller im Ton, in der Höhe weniger ſpitzig iſt, auch geſchwinderen Anſpruch und daraus entſpringende größere Deutlichkeit vor dem Erſten voraus hat. Die beiden Spiel-Uhren ſind von der Erfindung des Vaters J. G. Kaufmann. Das Harmonichord iſt durch gemeinſchaftlichen Fleiß entſtanden, der Trompeter aber alleinige Schöpfung des Sohnes Friedrich Kaufmann. Möge dieſer thätige, genievolle, junge Mann die Unterſtützung und Aufmunterung finden, die ſeines rühmlichen Strebens würdig ſind.

Ueber die von Anton Dreyßig geſtiftete Sing-Akademie zu Dresden.

(Dresden 27. September 1812.)

Des muſikaliſch Neuen giebt es wenig bei uns, fremde Künſtler finden hier ſo wenig ihre Rechnung, daß ſie ſtets ſeltener werden und uns wohl endlich ganz aufgeben mögen. Zur Freude aller wahren Verehrer der Kunſt, gedeiht eine Muſikanſtalt täglich mehr, die die ſchönſte Ausbeute für die Folge verſpricht und deren ſich außer Berlin wohl wenige Städte zu rühmen haben mögen, ich meine des Hoforganiſten Dreyßigs errichtete Singakademie. Der zunehmende Verfall der Geſang- und vorzüglich Chor-Muſik, und

das Beispiel jener herrlichen Anstalt in Berlin, bestimmte Dreyßig zu dem Entschluß, eine Singanstalt zu gründen, in welcher ausschließlich Kirchenmusik betrieben werden sollte. Die klassischen Meisterwerke Händel's, Mozart's, Haydn's ꝛc. waren für uns neu und nie gehört. In der katholischen Hofkirche darf nach einem königl. Befehl blos Musik aufgeführt werden, die in Dresden, oder von in Dresden angestellten Kapell- und Musik-Meistern geschrieben ist. Die übrigen protestantischen Kirchen geben wenig oder gar keine Musik und eine reiche Ausbeute stand uns bevor. Dieses sowohl, als auch nothwendige Berücksichtigung mancher Verhältnisse bestimmten Dreyßig, sich vor der Hand bloß auf den Kirchenstyl zu beschränken. Mit 8 oder 7 Personen begann er im März 1807 seine Uebungen. Nach und nach, sehr langsam, wuchs die Zahl der Theilnehmenden, eine ungeheure Menge von Vorurtheilen erhoben sich dagegen und war zu bekämpfen.

In dem, hier mehr als an irgend einem andern Orte, bemerkbaren scharfen Abschnitt der Stände, vorzüglich aber die Vorliebe für alles Fremde und besonders Italienische, waren die Hauptthindernisse des schnellen Gedeihens. Uneingedenk, daß zwei der größten Sängerinnen Mara und Häser Deutsche sind, hält es gewiß der größte Theil des Dresdner Publikums für unmöglich, daß ein Deutscher singen — noch weniger Singunterricht geben kann. 1809 konnte die Gesellschaft schon einen kleinen Saal miethen, und endlich gelang es der eisernen Beharrlichkeit des Unternehmers, es so weit zu bringen, daß im verflossenen Jahre der große Post-Saal gemiethet wurde, und daß jetzt das Sing-Personal aus 16 Sopran-, 12 Alt-, 11 Tenor- und 12 Baßstimmen besteht. Alle Donnerstag, Abends um 6 Uhr, versammelt man sich, und die Akademie dauert gewöhnlich bis 8 Uhr. Außerdem ist noch der Montag um 5 Uhr dazu bestimmt, lernbegierige Ungeübte in Herrn Dreyßigs Wohnung zu unterrichten, und das den Donnerstag Vorzunehmende mit ihnen durchzugehen. Die Solo-Parthien werden von dem Direktor an die dazu Fähigen abwechselnd vertheilt. Zu Bestreitung der Unkosten, der Beleuchtung, Heizung, Musikalien ꝛc. giebt jedes Mitglied den geringen

Beitrag von 8 Thlrn. jährlich. Es ergiebt sich hieraus von selbst, daß kaum die Kosten gedeckt sind, und der Gründer der Anstalt bis jetzt noch nicht den geringsten Nutzen gezogen, noch zu erwarten hat. Dieser rühmliche, ausdauernde, durch keine kleinlichen Rücksichten aufzuhaltende Eifer des Herrn Dreyßig gereicht zur entschiedensten Ehre und es muß jedem Musikfreund innig wohlthun, zu sehen, daß es auch jetzt noch Männer giebt, die mit eigener Aufopferung für das Fortschreiten und die Pflege der Kunst besorgt sind.

Auch entspricht der Erfolg den Anstrengungen des Direktors. Wer die Schwierigkeiten kannte, ein Chor-Personale von Liebhabern mit einem bloßen Fortepiano so weit zu bringen, daß sie die theils sehr schwierigen Fugen und Chöre der bekanntesten Meisterwerke, rein und mit Präcision sängen, wird gewiß mit einem angenehmen Gefühl die Sing-Anstalt verlassen, mit Dank das Streben Herrn Dreyßigs erkennen, und ihm Heil, Unterstützung und Anerkennung wünschen.

Beinah hätte ich vergessen, Ihnen noch von einer interessanten Erfindung zu sprechen. Herr Mechanikus Kaufmann hat eine Maschine, einen Trompeter verfertigt, der auf einer natürlichen Trompete, vermöge der künstlichen Vorrichtung nicht nur Fanfaren und Tusch bläs't, sondern auch Doppeltöne erzeugt, und zwar so deutlich und gleich stark im Tone, daß man darauf schwören sollte, zwei Trompeter zu hören. Er ist auch der Erfinder des Harmonichords und vielleicht versucht er mit beiden eine Kunstreise.

Melos.

Ueber die:

Grande Sonate

p. le Pianoforte comp. et ded. à Mlle la Comtesse Gurowska etc.
par Fr. Lauska. Op. 30.
(27. September 1812.)

In keinem Blatte könnte eine Anzeige der Sonate des Herrn Lauska zweckmäßigeren Platz finden, als in der Zeitung für die elegante Welt. Herrn Lauska's Compositionen füllen eine bedeutende Lücke in unserer Musik-Epoche aus, wo man sich entweder nur in den höchsten Sphären und Schwierigkeiten, oder dem platten Nichtssagenden und Leichten herumtreibt. Der Componist dieser Sonate geht den angenehmen Mittelweg, der ihm stets den Dank aller Liebhaber, und doch auch die Achtung aller Kenner sichern wird. Eine beinah stets schöne Haltung und Führung, liebliche Melodien und dankbare Passagen bezeichnen hauptsächlich seine Arbeiten. Vorliegende Composition bleibt diesem Charakter getreu. Sie ist, obwohl aus F moll, doch von keiner großen Leidenschaftlichkeit, aber recht sinnig und sprechend, besonders der Mittelsatz des ersten Allegro, Adagio und Rondo schließen sich in ihrer Zeichnung sehr gut dem Allegro an, geben dem Ganzen Rundung, und somit können wir mit gutem Gewissen allen Dilettanten diese neueste Arbeit des vorzüglichen Clavierspielers empfehlen. Stich und Papier sind gut.

Melos.

Ueber:

Iphigenia in Tauris,

von Ritter v. Gluck. Vollständiger Clav.-Ausz. von Ludw. Hellwig.
(27. Sept. 1812.)

Es hat von diesem ewig klassisch bleibenden Meisterwerke schon lange ein vollständiger, mit Einsicht verfaßter Clavier-Auszug gefehlt, und diesem Bedürfniß ist hier auf eine höchst befriedigende

Weiſe abgeholfen worden. Herr Ludwig Hellwig, der ſchon einige anziehende Lieder-Werke geliefert hat, beweiſt in vorliegender Arbeit die nothwendige Vertrautheit mit dem Geiſte des großen Componiſten und die kenntnißreiche Sorgfalt, die nöthig iſt, einen Clavier-Auszug zu verfertigen, mit möglichſter Treue, Stimmenfülle, doch auch dem Ausführenden keine zu großen Schwierigkeiten in den Weg legt.

Der Druck iſt deutlich und beinah ganz correkt mit deutſchem und franzöſiſchem Text und das Unternehmen wie die Ausführung macht Herrn Hellwig und der Verlagshandlung Ehre.

Melos.

Ueber:

Die Concerte in der Margarethen-Kirche zu Gotha.

(Gotha 3. Oktober 1812.)

Bei der Seltenheit, mit welcher uns öffentliche Kunſtgenüſſe zu Theil werden, verdiente es wahrlich den beſten Dank des Publikums, daß Herr Cantor Schade es unternahm, uns den 29. und 30. September in der Margarethen-Kirche zwei Concerte zu veranſtalten, die, außer den ſchon in hieſiger Stadt vorhandenen Kunſtmitteln auch noch durch den Beitritt vorzüglicher, in der Nähe wohnender Künſtler, einer vollendeteren Ausführung und Mannichfaltigkeit gewiß wurden. Zugleich hatte Herr Schade dafür geſorgt, daß wir Muſikſtücke in den verſchiedenſten Stylen zu hören bekamen.

Den 29. begann das Concert Abends 5 Uhr mit der Ouvertüre des Don Juan von Mozart. Dann blies Herr Kammer-Muſikus Sommer aus Rudolſtadt ein Hornconcert von Duvernoy, mit ſchönem Tone und Sicherheit. Zu bedauern iſt es, daß bei dieſen, meiſtens höchſt mittelmäßigen Compoſitionen des Herrn Duvernoy, das Horn zu einem ſo traurigen Zwitterweſen gemacht wird, in welchem weder die herrliche Kraft und Fülle der tieferen Töne, noch die ſingenden höheren Regionen benutzt werden. In einem Umfange von höchſtens anderthalb Octaven wirbeln und drehen ſich alle

Melodien und Paſſagen, und erzeugen eine, dem Inſtrumente ohnehin leicht eigene Eintönigkeit.

Unſer geſchätzter Spohr nebſt ſeiner Gattin erfreute uns hierauf mit einer Sonate für Violine und Harfe von ſeiner Compoſition, von der wir aber leider nur den erſten Theil des Allegro's, und das aus Mozart'ſchen Thema's gewebte Potpourri zu hören bekamen. Selten hat Referent in peinlicheren Gefühlen da gegeſſen, als hier, wo gegen Ende des erſten Theiles ein Pedal hängen blieb, dann, nach Wegräumung dieſes Hinderniſſes eine Saite ſprang u. ſ. w. Wie ſtörend für den Zuhörer, — und wie aus allem Gange und Guſſe bringend ſolche Zufälle für den Spieler ſind, iſt nicht genug zu beſchreiben, und doppelt erfreulich war daher die doch noch vorzügliche Ausführung von beiden Seiten. Die Sonate ſelbſt (die neueſte) war ſehr ſchön gearbeitet und dankbar für die Ausübenden.

Die Krone aller Symphonien, die große, allgewaltige, ergreifende aus C dur von Mozart mit der Schlußfuge, eröffnete den zweiten Theil. Sie hatte das Orcheſter belebt — begeiſtert, und wurde mit einer, für ihre Schwierigkeit ſeltenen Vollendung gegeben.

Die Tempo's waren feurig und gut, — Schatten und Licht durch genaue Beobachtung des Piano und Forte verbreitet, — und Blas- und Saiten-Inſtrumente wetteiferten im rühmlichſten Kampfe, das Ganze in einem Guſſe wieder zu geben.

Bei Referent war dieſer herrliche Genuß mit der wehmüthigen Gewißheit begleitet, hier nicht bald wieder etwas ſo Vollendetes zu hören; da unſer Spohr ſchon den 5. Oktober eine größere Reiſe über Leipzig und Dresden nach Prag, Wien u. ſ. w. antritt, und mit ihm uns ſeine Schüler, — eine wichtige Stütze unſerer Muſik-Produktionen, verlaſſen. Hierauf gab man den 84. Pſalm von dem würdigen Muſikdirektor Schicht in Leipzig. Fugen und Chöre ſind mit einer ſeltenen Klarheit und Kraft gearbeitet; Arien und Solo's möchten den neuern Melodiſten nicht ſo recht behagen, und vielleicht dem Ganzen der Vorwurf des zu Breitgehaltenen, nicht ohne Grund zu machen ſein. Die Chöre wurden etwas ſchwach, übrigens aber gut ausgeführt.

Den 30. früh um 10 Uhr begann der zweite Ohrenſchmaus. Referent kann nicht läugnen, daß ihm Concerte beim Tageslichte, noch dazu Morgens, immer in eine unbehagliche Stimmung verſetzen; wobei der Markttag und das mit demſelben verbundene Fahren, Peitſchenknallen u. ſ. w. dicht an der Kirche, eben nicht geeignet waren, ihn von ſeinem Widerwillen zurückzubringen. Beſondere Rückſichten mochten wohl den Herrn Cantor Schade zu dieſer Einrichtung beſtimmt haben.

Die ſchöne, kräftige, in großen Maſſen ſich bewegende Ouverture aus D dur von Bernhard Romberg begann, und wurde mit Präciſion und Feuer gegeben. Hierauf folgte der mit Recht gefeierte Hermſtädt, mit dem trefflichen Clarinett-Concert aus C moll von Spohr. Es wäre überflüſſig, hier noch etwas zu ſeinem Lobe ſagen zu wollen. Im Adagio ſchien er ſich heute beſonders zu übertreffen, und wenn er nach mehreren Reiſen, und dem Hören vorzüglicher Sänger, ſeine Geſangs-Methode noch etwas mehr gerundet hat, möchte wohl kaum mehr etwas zu ſeiner Vollendung fehlen. In Hinſicht der Compoſition ſprach das Rondo Referenten am meiſten an.

Der aus Berlin vor Kurzem zu uns gekommene Componiſt und Clavierſpieler Karl Maria von Weber, ſpielte nur eine kurze Phantaſie und Variationen über die ſchöne Romanze aus der Oper Joſeph von Mehul (dem Vernehmen nach erſt hier von ihm vollendet) auf dem Fortepiano. Einige verſtimmte Töne in der Höhe des übrigens volltönenden ſchönen Inſtrumentes, ſchienen auch ihn für einen Augenblick zu verſtimmen, aber alſobald verſchwand dieſes, und er ſpielte mit dem an ihm bekannten Vortrage. Herr Kammerſänger Methfeſſel aus Rudolſtadt ſang mit Mad. Scheidler ein Duett von ſeiner Arbeit, in angenehmer Manier. Das Duett ſelbſt iſt im beſſeren italieniſchen Style geſchrieben.

Den Beſchluß machte die Glocke von Schiller mit der Muſik des Andreas Romberg. Es iſt ſchon ſo Vieles über dieſes Werk die Kreuz und Quere geſprochen worden, daß Referent ſich damit begnügt, die Ausführung als ſehr gut zu preiſen. Die Solo-Partieen wurden von Mlle. Karoline Schlick und den Herren Methfeſſel und

Schiffner vorgetragen. Mlle. Schlick trat hier nach langer Zeit zum erſten Male wieder öffentlich auf; und obwohl ihre Stimme nicht die ſtärkſte iſt, ſo erhob ſie ſich doch hinlänglich durch deutliche Ausſprache und gute Methode. Mlle. Schlick war lange in Italien, und wir müſſen nur wünſchen, ſie recht oft öffentlich zu hören, damit ſie eine gewiſſe natürliche Furchtſamkeit überwindet, und dann im Stande ſei, ungeſtört ihre Fähigkeiten zu entwickeln. Daß wir übrigens eine recht fertige, geſchmackvolle Clavierſpielerin in ihr beſitzen iſt bekannt. — Da Herr Concertmeiſter Spohr Gelegenheit gehabt hatte, dieſes Werk in Hamburg unter des Componiſten Direktion zu hören, ſo können wir gewiß ſein, die ſo oft vergriffenen Tempo's hier richtig gehört zu haben.

Zum Schluſſe muß Referent noch bemerken, daß es im Ganzen Schade war, dieſe Aufführung in einer Kirche halten zu müſſen; theils geht manche kleine Nuance in dem großen Locale unter, und theils geht der einzige Lohn des Künſtlers, der augenblickliche Enthuſiasmus eines Beifall zollenden Publikums verloren, und eine gewiſſe tödtende Kälte bemächtigt ſich des Ganzen.

Gewiß hätten ſowohl die kunſtliebenden Einwohner unſerer Stadt, als auch die zahlreich herbeigeeilten Fremden, gern laut ihren Dank ausgeſprochen. Die durchlauchtigſte Herzogin erfreute beide Concerte mit Ihrer Gegenwart. Deren des gnädigſten Herzog's waren wir leider durch eine bedeutende Unpäßlichkeit deſſelben beraubt.

Melos.

Ueber:

Die Schleſinger'ſche Muſikhandlung zu Berlin.

(3. Oktober 1812.)

Es iſt kaum glaublich, daß eine Stadt wie Berlin bis jetzt noch keine bedeutende Muſikhandlung beſaß, wo ſowohl in eigenen Verlagsartikeln das Streben auch einheimiſcher Künſtler befördert wurde,

als wo man auch gewiß ſein könnte, das Neueſte und Beſte aus der übrigen muſikaliſchen Welt zu finden.

Der Himmel gebe, daß endlich dieſem immer fühlbarer werdenden Mangel durch die ſeit $1^1/_2$ Jahr entſtandene, neue Muſikhandlung abgeholfen werden möge. Der Unternehmer, Herr Adolf Martin Schleſinger (welcher außer dieſer Verlags- und Sortimentshandlung ein lobenswerthes literariſches Leihinſtitut errichtet, und mit franzöſiſchen, engliſchen und italieniſchen Büchern und Landkarten handelt) beſitzt Thätigkeit und Vermögen genug, ſein Inſtitut auf eine bedeutende Höhe zu bringen, wenn er des Rathes unparteiiſcher Kunſtmeiſter genießt und den Willen hat, auch ſelbigen rein zu benutzen. Durch das bisher Geleiſtete ſcheint dieſe Erwartung ſich beſtätigen zu wollen. Seine Verlagsartikel, wo er beſonders Originalwerke zu liefern ſucht und anſtändig honorirt, ſind bis jetzt größtentheils vorzüglich zu nennen. Referent führt hier z. B. die mit vorzüglichem Fleiße beſorgten Clavierauszüge von Glucks Iphigenia in Tauris von Hellwig, des Joſeph von Mehul von Hennig, des Tauchers von Reichardt, der Deodata vom Kapellmeiſter B. A. Weber, und der Sylvana von C. M. von Weber, an. Ein Theil hiervon nebſt anderen Muſikſtücken erſcheint bei ihm als Theater-Journal unter dem Titel: Auswahl von Ouverturen, Märſchen, Geſängen und Tänzen aus den neueſten Opern, welche auf dem königlichen Theater in Berlin aufgeführt werden, in Clavierauszügen ꝛc. Es iſt natürlich, daß eine im Aufblühen begriffene Handlung, ehe ſie ſich des Zutrauens der vorzüglichſten Künſtler und ihrer daraus folgenden Unterſtützung zu erfreuen hat, nicht mit vielen, ſehr bedeutenden Originalwerken auftreten kann, und auch zuerſt für den Bedarf des ſie zunächſt Umgebenden zu ſorgen hat. Doch ſind von dem würdigen Lauska mehrere Sonaten, eine ſehr brave Concertante für Oboe und Flöte von Weſtenholz, ein vorzügliches Trio für Clavier, Violine und Viola von Wollank u. ſ. w. erſchienen, und von dem bekannten Componiſten und Clavierſpieler C. M. von Weber einige Werke unter der Preſſe.

Papier und Stich ſind lobenswürdig und Referent wiederholt

es, man kann unter obigen Voraussetzungen viel Gutes von Herrn Schlesinger erwarten.

Ueber:

Madame Schönberger in Weimar.

(16. November 1812.)

Auch uns ward das Vergnügen, Mad. Schönberger, geb. Marconi, in drei Gastdarstellungen, als Murney, Joseph und Titus, zu bewundern. Ihr vorausgegangener Ruf, und die vielen, sich oft höchst seltsam widersprechenden Urtheile über ihre Stimme und das dadurch neugeschaffene Rollenfach für ein weibliches Wesen — spannte die Erwartung Ref. auf das Aeußerste.

Er suchte sich sehr davor zu hüten, irgend eine vorgefaßte Meinung mit in das Schauspielhaus zu bringen. Er kam mit jener ruhigen Stimmung, die für jeden zu erwartenden Eindruck empfänglich und allein fähig ist, besonnen darüber zu urtheilen. Die ersten Töne der Mad. Schönberger überraschten sehr durch das Neue der Erscheinung; aber in Kurzem gewöhnt sich das Ohr daran, und man ist dann im Stande nicht nur dem schönen gefühlvollen Vortrage und richtigen Spiele volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, — nein, man wird gewiß auch von der meistens vortrefflichen Methode, der Biegsamkeit der Stimme, und den beinah stets sehr richtig vertheilten Verzierungen, zu lautem Beifall und Enthusiasmus hingerissen.

Wie man übrigens nun je einen Augenblick darüber zweifelhaft sein konnte, ob Madame Schönberger eine Tenorstimme habe — ist Referenten unbegreiflich. Die Natur müßte in der Bildung der Stimmwerkzeuge hier eine noch nie stattgefundene Ausnahme gemacht haben. Mad. Schönberger besitzt eine der schönsten, vollsten, klingendsten Altstimmen. Der Mangel an bedeutenden, für einen solchen Umfang geschriebenen Rollen, bestimmte sie (nach ihren eigenen bescheidenen Aeußerungen) zu Versuchen in Männer-Rollen — in höhern Tenorpartien. Der erfolgende Beifall krönte ihre Unter-

Sie erscheint unter dem Titel einer Deutschen Siegesfeier der Tonkunst am Schlusse der Gedächtnißtage der großen Völkerschlacht d. 19. 20. Oktbr. 1813.

Des großen Namens würdig, läßt sichs mit Zuversicht voraussehen, daß das diesjährige Fest die zwei vorhergehenden an Vorzüglichkeit und Glanz übertreffen werde.

Ein Orchester von 300 Personen, 150 Choristen mit eingerechnet, die Mitwirkung der verehrtesten Künstler Deutschlands, der Herren Andreas und Bernhard Romberg, Kapellmeister Spohr, Clarinettist Hermstädt, Matthäi aus Leipzig ꝛc. machen diese Vermuthung zur Gewißheit.

Das Musikfest wird aus an zwei Tagen in der großen und schönen Hauptkirche Frankenhausens gegebenen Concerten bestehen.

Den 19. Nachmittags von 2—5 Uhr wird Herr Kapellmeister Spohr (der sich deßwegen eigens noch in Deutschland verweilte, und dann seine Reise nach Italien ꝛc. antreten wird) — ein diesem Feste gewidmetes großes Tongemälde — „das befreite Deutschland," gedichtet von Caroline Pichler — selbst aufführen. Der Name dieses geachteten Meisters ist hinreichend, alle Theilnehmer mit den freudigsten Erwartungen zu erfüllen, und ein herzliches Lebewohl wird ihm auf seiner weitern Bahn, die deutsche Künstlerkraft bei Fremden auch bewähren soll, folgen.

Erfreulich ist es dann, von dem geistreichen, scharf und festblickenden Gottfried Weber in Mainz, dessen Feder das deutsche Vaterland schon manches Treffliche danket, auch einmal seine Schöpfungsgabe im praktischen Gebiete üben zu sehen, und wahrlich, man wird in ihm den wieder erkennen, der mit eben dem Feuer und Kraft zu dem Herzen wie zu dem Geiste zu sprechen versteht. Das Te Deum (bei André in Offenbach gestochen, Partitur und Stimmen) von ihm, das den Schluß dieses Tages macht, hat seine Würdigung schon auf manche ausgezeichnete Weise erhalten. Se. Maj. der König von Preußen sprachen ihre Anerkennung durch Uebersendung einer goldenen Medaille an den Componisten aus. Der Verein der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates verlangte

es nebſt andern Werken von dem Verfaſſer, und hier auf dieſer Stelle entſpricht es nun beſonders — in die Tendenz des Ganzen eingreifend — ſeiner den ſiegreichen Heeren Deutſchlands gegebenen Zuneigung. Ich kann bei dieſer Gelegenheit den Wunſch nicht unterdrücken, die vierſtimmigen Geſänge (bei Gombart in Augsburg) und die zwölf mit Guitarre-Begleitung (bei Simrock in Bonn) von Herrn Gottfried Weber mehr in den Händen der Muſikfreunde zu wiſſen.

Den 20. Vormittags von 10 bis 1 Uhr wird ein Concert, aus einzelnen Kunſtleiſtungen der anweſenden Künſtler beſtehend, gegeben, deſſen Details erſt die letzten Tage beſtimmt werden können.

Bis zum 1. Oktober werden Subſcriptionsliſten zu jedem Concert à 1 Thlr. eröffnet. Der Stadt-Magiſtrat trifft alle Veranſtaltungen, die Aufnahme der Fremden zu erleichtern und angenehm zu machen, und ſomit kann ich nur noch „wohl" denen zurufen, denen Zeit und Verhältniſſe es erlauben, dem deutſchen Tonfeſte beizuwohnen, und durch die herrliche Kunſt zu neuem Streben ermuthigt, befeuert und geſtärkt werden.

Brief an Herrn Friedr. Wieck

auf Ueberſendung von 8 Geſängen ſeiner Compoſition.

(München 13. Auguſt 1815.)

Geehrteſter Herr!

Empfangen Sie vor allem meinen beſten Dank für Ihre ſchön gefühlten Geſänge, die ich den 18. Mai in Prag zu erhalten das Vergnügen hatte, und entſchuldigen Sie mich gefälligſt, wenn ich nicht früher Ihnen meine Freude darüber an den Tag legte. Ich erhielt ſie in dem großen Gewirr von Geſchäften, die meine Anfangs Juni begonnene Urlaubreiſe verurſachte. Nach meinen damaligen Plänen hoffte ich, auf dieſer Reiſe Leipzig ſelbſt zu beſuchen, Ihnen perſönlich

danken und ausführlicher und beſſer Ihre in Ihrem Briefe geäußerten Wünſche erfüllen zu können. Umſtände und Verhältniſſe berauben mich für dieſes Jahr des Vergnügens Ihrer perſönlichen Bekanntſchaft, und ich muß mich alſo ſchon begnügen, Ihnen vor der Hand nur ſchriftlich meine wärmſte Theilnahme an Ihrem Streben zu verſichern.

Ich glaube, Ihnen keinen größern Beweis meiner Aufmerkſamkeit und Achtung geben zu können, als wenn ich mir erlaube, Ihnen offen und unverhohlen meine Meinung über Ihre Geſänge zu ſagen; ja, ich fühle mich dazu gleichſam durch ihr Zutrauen aufgefordert.

Ihre Melodieen ſind zart und innig gedacht, und faſſen meiſt glücklich den Dichter auf. Sie ſtreben, aus der gewöhnlichen Liederform zu weichen, und alles Streben nach Schönem und neuem Guten iſt rühmlich; aber die Schöpfung einer neuen Form muß durch die Dichtung, die man componirt, erzeugt werden.

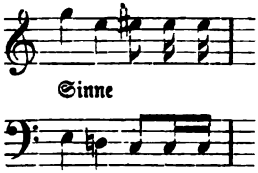
Bei meinen Geſängen hat mich immer nur das größte Streben, meinen Dichter wahr und correct deklamirt wieder zu geben, zu manchen neuen Melodie-Geſtalten geführt. Ihre Singſtimme iſt mitunter etwas unſangbar, und Ihre Harmonie oft unrein, wo das Reine und Natürliche ganz nahe gelegen hätte, und es mir ſcheint, als hätten Sie blos der Neuheit wegen nach dem Mangelhafteren gegriffen, das Sie natürlich in dem Augenblicke nicht dafür hielten.

Ihre Modulation iſt oft ausſchweifend, und ſelten das Gefühl der Grundtonart recht begründend. Die Modulation iſt etwas ſehr Heiliges, und nur dann an ihrem Platze, wenn ſie den Ausdruck befördert und erhebt, ohne dieſes aber eben ſo leicht ſtörend.

Ihre Deklamation iſt zuweilen ſehr unſorgfältig und zerreißt den Zuſammenhang des Sinnes. Die Beweiſe alles dieſes werden Sie in der Zergliederung des Einzelnen finden.

Nr. 1 iſt recht ſchön gedacht und gefühlt. Takt 5 im Baſſe hätte ich a ſtatt g gelaſſen. Das g entrückt zu ſchnell dem A dur, — „ächte Minne, zieht die Sinne ſchmerzend ſich nach ꝛc.“ — gehört zuſammen. Bei Ihnen heißt es: ächte Minne zieht die Sinne,

— welches nicht nur durch die abgesetzten Noten der Singstimme, sondern noch mehr durch die schließende Harmoniefortschreitung erzeugt wird. So würde vielleicht geholfen sein:



Ebenso unrichtig ist die Trennung der Worte bei: „Wollt der Schmerzen ihr, o Herzen — gerne los und ledig sein". Sehr gut hierauf aber ist das: — „werft das Lieben ꝛc."

Warum haben Sie nicht die ganze zweite Strophe so behandelt, wo dann das Wiederkehren der ersten Melodie in der dritten sehr richtig gewesen wäre, indem es zugleich den verwandten Sinn ausgesprochen hätte, daß sein Leiden, des ächten Liebens und Betrübens, doch auch zugleich sein Gesunden ist? Die Oktaven des Basses mit der Oberstimme 30—31 bemerke ich Ihnen blos.

Nr. 2. Sehr richtig ist der ruhig wogende, heitere Charakter aufgefaßt. Nach meinem Gefühle aber ist die Harmonieführung von Takt 7—10 nach den Gesetzen der harmonischen Rede unrichtig. Takt 7 begründet das Gefühl von A dur, statt daß er uns wieder zurück nach d führen sollte, welches dann, etwas gewaltsam, Takt 9 geschieht. Dies wäre auch viel leichter geworden, wenn Takt 6 die Singstimme (selbst vermöge des Ruhepunktes in der Dichtung) in a schlösse.

Nr. 3. Sollten Sie hier nicht die ersten Worte: „die Wahrheit ruht auf d ü s t e r m Grunde" verleitet haben, einen andern Sinn dem Ganzen unterzulegen, als den eigentlich darin lebenden? Die Thräne wird ja hier als erquickende Begleiterin des stummen Schmerzes, den sie sanft und wohlthuend löst — gezeigt, ja selbst der Freude wird sie zugetheilt, und erscheint also nicht trübe, sondern als unendlich weich und tief Gefühltes. —

Die Deklamation ist unrichtig bei: „spricht sie durch das Gefühl zu Dir.“ Die erste, zweite und dritte Strophe verlangten eine andere Deklamation des letzten Verses. Bei

Nr. 4 ist die sinnentstellende Trennung der Worte am größten, die Taktart zwar gut gewählt, aber Sie bewegen sich ängstlich und gezwungen darin. Z. B. Takt 8—9. Sie haben der letzten Strophe eine andere Endigung gegeben, warum nicht auch den übrigen?

Nr. 5. Mein Liebling. Voll schöner Phantasiezüge und ungemein herzlich und innig; obwohl ich auch hier Manches zu erinnern hätte, z. B. daß ich C moll statt C dur Takt 10 wünschte ꝛc., so wäre es doch wirklich Unrecht, bei etwas so Schönem die Kritik vorwalten zu lassen. Besonders schön ist gedacht: „Worte nur Dich entweihen“ in Beziehung auf „mein Mädchen wurde mein“, und „helfet mir treu erflehen“. Nehmen Sie meinen Glückwunsch für dieses gelungene treffliche Stück.

Nr. 6. Es ist Schade, daß nach den vier ersten schönen Takten Sie den ruhigen Gang durch die harte Modulation im schnellen Rückgange nach A dur stören.

Nr. 7. Sehr zart und herzig, und mir auch vorzüglich lieb. Die Oktaven und Uncorrectheiten in den letzten drei Takten wünschte ich weg.

Nr. 8. Schön gefühlt und gedacht.

Eine Anzahl Druckfehler werden Sie schon selbst bemerkt haben, und mir bleibt nun nichts mehr übrig, als Ihnen nochmals recht herzlich zu danken und Sie zu bitten, in meiner vielleicht anscheinend zu strengen Kritik nur den Willen zu sehen, Ihnen wahrhaft nützlich zu sein, und so das zu rechtfertigen, was Sie so schmeichelhaft mir schon zu danken zu haben glauben. Geben Sie mir ferner Gelegenheit, Ihnen dies beweisen zu können, und glauben Sie mich Ihren aufrichtigen Freund.

Ueber:

„Alimelek“,

Oper von Meyerbeer.

(Prag 3. October 1815.)

Alimelek. Wirth und Gast, oder: aus Scherz Ernst. Komische Oper in zwei Akten, gedichtet von Wohlbrück, in Musik gesetzt von Meyerbeer.

a) Vor der Aufführung.

Es ist mir sehr erfreulich, sogleich zum Anfange einen Gast einführen zu können, der gewiß selbst seine Zuhörer bewirthen wird, und dem man auch deshalb eine verdoppelte Aufmerksamkeit gern schenkt, weil es ein ächtes deutsches Original-Werk ist.

Ungern blickt Ref. auf das Repertoir der deutschen Bühnen, indem er es zu überschwemmt mit fremden Erzeugnissen sieht, die uns noch meistens durch schale Uebersetzungen und lokale, nothwendig scheinende Verstümmelungen, durch die Laune eines einzelnen Gewicht habenden Mitgliedes oft erzeugt, nicht einmal in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit erscheinen, und größtentheils ihren glücklichen Erfolg dem begründeten Rufe von außen zu danken haben.

Der Dichter dieser Oper, Herr Wohlbrück, ist selbst Schauspieler, früher in Hamburg, gegenwärtig Mitglied des königl. Hoftheaters zu München, ein vielseitig gebildeter Mann, der als trefflicher, einsichtsvoller Künstler überall geschätzt und geliebt sich sieht.

Kenntniß des Theaters, Zeichnung der Charaktere und Herrschaft über die Sprache ist ihm eigen.

Außer diesem Opern-Gedicht verdankt ihm die deutsche Bühne noch mehrere andere Werke, die ich später zu berühren Gelegenheit finden werde.

Der Kritik zu begegnen, muß ich bemerken, daß man die im ersten Finale erscheinenden Sklavinnen, als eine große Verletzung der türkischen Sitte, nicht dem Dichter zur Last legen kann, sondern

ſie erſt in Wien, wahrſcheinlich um das — Theater zu füllen, und Weiberſtimmen zum Chore zu gewinnen, eingeſchaltet worden ſind.

Der Componiſt, Herr Meyerbeer, einer der erſten, wenn nicht vielleicht der erſte Clavierſpieler unſrer Zeit, — iſt der Sohn eines geachteten Hauſes in Berlin, und hat ſich aus reiner Liebe zur Sache ganz der Kunſt geweiht. Nebſt einer vorzüglich literariſchen Bildung und Sprachkenntniß iſt er einer der wenigen Componiſten neuerer Zeit, die ſich das ernſte Studium der Kunſt in ihren geheimſten Tiefen angelegen ſein ließen. Nächſt eigenem Denken und Forſchen, dankt er auch dem zweijährigen Umgange des Abt Vogler's einen Theil ſeiner Bildung. — Lebendige, rege Phantaſie, liebliche, oft beinahe üppige Melodieen, richtige Deklamation, muſikaliſche Haltung der Charaktere, reiche, neue Harmonie-Wendungen, ſorgfältige, oft in überraſchenden Zuſammenſtellungen gedachte Inſtrumentation bezeichnen ihn vorzüglich. Als Anerkennung ſeiner vorzüglichen Talente ernannte ihn ſchon vor drei Jahren S. K. H. der Großherzog von Heſſen-Darmſtadt, aus eigenem Antriebe, zu ſeinem Kammer-Compoſiteur.

Dieſe Oper ward zuerſt für das Königl. Hoftheater zu Stuttgart geſchrieben, und mit Beifall aufgenommen. Später arbeitete ſie der Componiſt in Wien nach den vorhandenen Lokal-Rückſichten um.

Sie erſchien auf dem Theater an der Wien, und mißfiel, oder vielmehr die eingetretenen ungünſtigen Umſtände erlaubten ihr nicht, ſich mit dem Publiko vertraut zu machen, da ſie nur einmal gegeben wurde. Ohne im Ganzen der dortigen Aufführung dieſer, durch ihre höchſt mannichfachen feinen Nüancen, die den Enſemble-Vortrag eines Quartetts beinahe fordern, ſchwierigen Muſik zu nahe treten zu wollen, bemerke ich blos folgende Hauptthatſachen. Die Rolle des Alimelek war für den Sänger Herrn Ehlers geſchrieben und berechnet, eingetretene Verhältniſſe hinderten dieſe Beſetzung, Herr Forti übernahm die Rolle. Die Melodieformen wurden geändert und ihres urſprünglichen Reizes beraubt, ganze Muſikſtücke transponirt, und — nachtheillos für das Verdienſt des Herrn Forti ſei es geſagt — das für die Individualität des Herrn Ehlers ſo paſſende Spiel und

Leben der ganzen Rolle konnte nicht auf dieſelbe Weiſe hervortreten, wodurch dieſer letztere Künſtler ſich ſo lange die Gunſt des Publikums erworben hatte.

Dem. Buchwieſer hatte aus phyſiſchen Urſachen an dem Abende nicht die Kraft, ihre Rolle ſo gut zu geben, wie man es an dieſer trefflichen Meiſterin gewohnt iſt, und zog ſich — der Liebling des Publikums — an jenem Tage zum erſten Male den laut ausgeſprochenen Unwillen deſſelben zu.

Daß dergleichen Zufälle hinreichend ſind, ein Kunſtwerk, deſſen Gedeihen und Leben an ſo zarten Fäden hängt, für den Augenblick zu ſtürzen, iſt klar, tauſend andere Nebenumſtände ungerechnet, die leicht ungünſtig einwirken, wozu ich, nach meiner Anſicht, auch ſogar die Anweſenheit eines Componiſten ſelbſt rechne. Die Perſönlichkeit erregt zu viele vorgefaßte Meinungen dagegen und dafür, und Partei entſteht eher, als die Sache ſelbſt.

Die Zeit reift Alles, das iſt der natürliche Atteſt der guten Sache.

Don Juan wurde bei der erſten Vorſtellung in Frankfurt ausgeziſcht, und Joſeph in Egypten vor einigen Jahren in Wien eben ſo; jetzt entzücken beide das Publikum.

Nach den Aufführungen am 22., 24. und 30. Oktober 1815.

Wiederholt durch meine diesjährige Urlaubsreiſe in's Ausland überzeugt, daß unſerer Stadt und der in ihr erſcheinenden und erzeugten Kunſtwerke ſehr ſelten, oder beinah *nie* erwähnt wird, und ununterrichtet in meiner literariſchen Abgeſchiedenheit hier, auch zugleich höchſt zweifelnd, daß dieſem Uebelſtande ſeit ein paar Monaten abgeholfen ſein möchte, ergreife ich die Feder, um die Leſer Ihrer verehrten Zeitung auf ein treffliches deutſches Original-Werk aufmerkſam zu machen, und von ſeiner Aufnahme und Würdigung hier zu unterrichten.

Ich fühle dazu doppelt den Drang in mir, weil, trotz der vielfach ausgesprochenen Deutschheit, und des von Vorurtheilen mancher Art frei sein wollenden Sinnes, unser Enthusiasmus nur gar zu gern noch fremde Werke unbedingt vergöttert, an den eigenen aber so lange zerrt, krittelt, zupft, und modelt — bis sie so herabgezogen und skelettirt dem Genießenden verleidet, und erst der spätern Zeit zur Erkenntniß aufbewahrt sind.

Herr Meyerbeer hat sich bis jetzt hauptsächlich einen Ruf als großer Clavierspieler begründet, weil dies eine gleich sich selbst unbedingt aussprechende Sache ist, die das Gefühl mit fortreißt, und den Beifall jedes musikliebenden Menschen errungen hat, ehe dieser bei dem sich wichtig machenden Halb- und dem meist neidischen Ganz-Kenner um die Meinung sich erkundigen konnte, die er davon haben dürfe. Viel übler ist es ihm aber mit seinen Verdiensten als Componist ergangen. An den meisten Orten, wo er durch größere Werke seinen Genius beurkundete, hat man für gut befunden, es mit Stillschweigen zu übergehen, und so ist weder seiner großen Oper Jephta in München, seines Wirth und Gast in Stuttgart, seines Oratoriums Gott und die Natur ꝛc., ja selbst des enthusiastischen Beifalls, den sein Spiel in München ꝛc. der Volksstimme abgewann, je anders als höchstens mit zweideutigen, die Sache ins Unbedeutende ziehenden, Ausdrücken erwähnt worden.

Es ist wahrlich traurig genug, daß die schönen Resultate der Zufriedenheit und des Entzückens eines Publikums, die der Künstler mit seinem Herzblute erkaufen muß, in den Händen und der Willkür der Einzelnen liegen, die der Zufall, die Schreibseligkeit, die Lust, sich gedruckt zu sehen, oder gar der Hunger, zu den Herolden und Verkündern der öffentlichen Stimme bestellt hat.

Ginge dieses Verkünden und Urtheilen selbst auch nun aus eigener reiner Ueberzeugung hervor, so wäre es doch noch immer etwas, aber wie wird es meistens durch kleinliche Nebenrücksichten bei- oder mißfällig gemodelt. Die Erfahrung könnte hier weitläufig traurige Beispiele von der unglückseligen Wirkung eines nicht abgegebenen Visiten- oder Concert-Billets aufstellen. Doch nun genug hiervon.

und wieder zu der Veranlassung dieser Abschweifung, zur Oper Alimelek zurück.

Der Stoff derselben ist der erwachte Schläfer aus dem Märchen der Tausend und einen Nacht, mit ungemeinem Witz und Laune behandelt, und deshalb muß man vor allem dem Componisten Glück wünschen, einen Operndichter wie Herrn Wohlbrück zum Gefährten gehabt zu haben. Wo mit solcher Theaterkenntniß, Charakterzeichnung und Melodie erzeugenden Versen geschrieben ist, da muß der Componist ergriffen und befeuert werden, was dieser eben so trefflich auch bewiesen hat. Die Einheit und Haltung der ganzen Oper ist ein Vorzug, den wenige Musiken wie diese besitzen; dabei die Beweise des ernsten Studiums der Kunst, die schöne Verbindung selbstständiger Melodieformen, wo jeder Charakter festgehalten ist; keine Weitschweifigkeit, Alles dramatisch wahr gehalten, voll lebendiger, reger Phantasie — lieblicher, oft üppiger Melodieen — richtiger Deklamation, reicher, neuer Harmonie-Wendungen, sorgfältiger, oft in überraschenden Zusammenstellungen gedachter Instrumentation. — So ist diese Oper, aus der es mir ein Leichtes sein würde, Alles hier Bemerkte mit Beweisen zu belegen, wenn nicht die Erfahrung mich belehrt hätte, daß dergleichen einzelne herausgerissene Sätze und Stellen aufhören das zu sein, was sie nothwendig nur im Ganzen bedeuten können, und daher selten überzeugend wirken.

Gerade ein Jahr früher, den 20. October 1814, erschien diese Oper auf dem Kärnthnerthor-Theater in Wien und mißfiel aus tausenderlei Rücksichten, von denen ich hier nur einige anzuführen brauche, um dies, trotz der Vorzüge derselben, begreiflich zu machen.

(Es werden hier die in dem vorhergehenden Aufsatze näher entwickelten Gründe kurz wiederholt.)

Hier hatte sie mit doppelten Hindernissen zu kämpfen; erstlich mit der von Wien herübergewehten üblen Meinung, und — dem Sonntags-Publikum, welches nie das ruhige, besonnen urtheilende ist, wie das gewöhnlich das Theater füllende.

Dagegen hatten wir aber auch Herrn Ehlers, eine Sängerin wie Mad. Grünbaum, und von allen Seiten reine Liebe zur Sache.

Der Beifall am erſten Abend war getheilt. — Deſto entſcheidender der Triumph des ſchönen Werkes in der zweiten Aufführung, den 24. Oktober, wo beinahe jedes Muſikſtück ſehr gut, und viele mit Enthuſiasmus aufgenommen wurden (die Ouverture, ein Duett, Terzett ꝛc. hatten ſchon den erſten Tag ihre Lorbeeren erhalten), und in der dritten Vorſtellung, den 30., bewährte das volle Haus und der wiederholte Beifall, daß man in Prag noch Gutes zu ſchätzen weiß, und die Stimme des großen Publikums immer gerecht iſt.

Von der Aufführung im Ganzen kann ich nichts weiter bemerken, da ſie mir in Leitung anvertraut iſt, aber doch muß ich mir erlauben, nebſt dem anerkannten Talente und Eifer des Herrn Ehlers auch unſerer trefflichen Madame Grünbaum, gebornen Müller, zu erwähnen, die mit immer gleichem Fleiße das Publikum entzückt, und deren klangvolle, biegſame, herrlich intonirende Kehle, und das Leben, mit dem ſie ihre Rolle gab, gewiß nicht wenig zum Hervortreten der Schönheiten des Werkes in ihrem ganzen Lichte beitrug.

Ebenſo ergreife ich von Herzen die Gelegenheit, einmal öffentlich auch meinem Orcheſter und Chor-Perſonale für den ſtets gleichregen Eifer und Fleiß zum Gelingen alles Guten zu danken.

Der wahrſcheinlich bald erſcheinende Clavier-Auszug dieſer Oper wird gewiß ſehr geru auf allen Clavieren geſehen werden, und erreicht iſt meine Abſicht, wenn ich durch dieſe Worte Kunſtfreunde auf einen ihnen neu emporgekeimten Genuß aufmerkſam gemacht habe.

Herr Meyerbeer iſt jetzt in Paris, und arbeitet an einem literariſchen Werke, das eine bedeutende Lücke in der muſikaliſchen Literatur ausfüllen ſoll.

Ueber:

Ein Concert von Joſ. Sellner, Oboiſt, und Mich. Jannuſch, Flötiſt am Landſtändiſchen Theater.

(Prag 15. November 1815.)

Eine ſehr brav gearbeitete, gediegene Ouverture von J. W. Tomaſchek eröffnete das Concert. Da wir ſo ſelten etwas von unſern einheimiſchen Componiſten hören, ſo mußte uns dieſe Erſcheinung doppelt angenehm ſein, und der Beifall, der ihr ward, beurkundete dieſes.

Das Concert von Wilmer, geblaſen von Hrn. Jannuſch, enthält viel Plattes und Gewöhnliches. Der ſchöne, volle Ton und gefühlvolle Vortrag unſers Jannuſch kann ihm allein Eingang verſchaffen, obwohl Kränklichkeit ihn heute verhinderte, ſeine Kunſtkräfte in ihrem ganzen Umfange entwickeln zu können.

Duett von Simon Mayer; geſungen von Mad. und Dem. Kainz. An Madame Kainz voller Altſtimme hört man die ehemalige Bildung und Schule. Den trefflichen Naturgaben der Dem. Kainz haben wir blos noch vielen Fleiß und Studium zu empfehlen, wo vor allem eine reine Intonation das Nothwendigſte ſein wird.

Herr Bayer ſprach ein Gedicht von Buri, wie immer, vorzüglich.

Die Variationen für Guitarre, geſpielt von Sellner, zeigten ſeine große Fertigkeit, aber auch die Unzuläſſigkeit des Inſtruments für das größere Concert.

Mad. Czeka's Gefälligkeit gereicht es zur großen Ehre, daß ſie, trotz einer bedeutenden Heiſerkeit, eine Arie von Zingarelli ſang, in der ſie aus eben erwähntem Grunde nicht ſo ſchön, als wir an ihr gewohnt ſind, Herr ihrer Stimme war.

In der Concertante für Flöte und Oboe von Weſtenholz bewährte ſich vorzüglich Herr Sellner als ein trefflicher Oboiſt.

Die Sicherheit, Leichtigkeit und Reinheit, mit der er alle Schwierigkeiten überwand, verbunden mit so schönem Tone und Vortrage, lassen uns immer mehr den Werth seiner Acquisition fühlen.

Ueber:

Ein Concert des Herrn Siebert.

(Prag 30. November 1815.)

Ouverture aus Anakreon von Cherubini, selig wogendes Champagner-Leben, sprudelnd und feurig.

Duett aus Trajan in Dacia von Nicolini, gesungen von Mad. Grünbaum und Mad. Czeka. Es ist eine Freude, diese beiden Stimmen zusammen zu hören, und auch nur so vorgetragen, kann eine solche blos auf angenehmen Ohrenkitzel berechnete Musik, die dem Sänger den freiesten Tummelplatz seiner Virtuosität eröffnet, Wirkung machen.

Das darauf folgende Pianoforte-Concert von Mozart, gespielt von Herrn Glaser, einem Schüler des Herrn Wenzel, stand wohl heute nicht ganz an seinem Platze, und wenn auch Herr Wenzel das schöne Verdienst hat, recht brave Schüler zu ziehen, so gehörte doch hierher bedeutendere Kunstfertigkeit.

Das Grab, gesungen von Siebert mit Accompagnement von Guitarre und Harmonika.

Herrn Sieberts ausgezeichnet schöne Stimme, die Kraft mit Weichheit verbindet, und nach deren Ausbildung er seit zwei Jahren rühmlichst strebt, hat ihm die Gunst des Publikums in hohem Grade erworben. Möge er sich aber von dem Beifalle nicht verleiten lassen, durch überhäufte Verzierungen und Passagen, die außer der Eigenthümlichkeit einer Baßstimme liegen, eine Geläufigkeit erzwingen zu wollen, die nur dem Diskant und allenfalls dem Tenor natürlich ist, und angenehm wirkt. Besonders hier, bei diesem Gedichte, schien sie uns nicht an ihrem Platze zu stehen, und einfach gefühlvoller Gesang

würde gewiß mehr ergriffen haben. Herr Siebert erkenne in dieser Aeußerung blos die Absicht, ihn und sein schönes Talent vor Abwegen zu bewahren.

Herr M. D. Mertlik, der ein Adagio auf der Harmonika vortrug, erwarb sich den Dank aller Zuhörer für seine Gefälligkeit.

Die darauf folgende, etwas bunt instrumentirte Romanze wurde von Herrn Siebert sehr brav gesungen.

Die Hymne aus Cortez wurde mit Vergnügen wieder gehört und recht gut gegeben.

Lützow's wilde Jagd verfehlte ihre Wirkung nicht, obwohl wir nicht läugnen können, daß heute die Quantität der Sänger nicht die Qualität des Effekts vermehrte, indem sie nicht mit der Präcision zusammen ging, als wir sie früher gehört hatten.

Ueber:

Ein Concert der Madame Czeka.

(Prag 8. December 1815.)

Den 8. December gab Mad. Czeka geb. Auerhammer Concert.

Nach der herrlichen, mild leidenschaftlichen Ouverture der Medea von Cherubini sang die Concertgebende eine Cavatina aus der Oper Coriolan von Nicolini. Mit Vergnügen bemerkt man an dieser braven Künstlerin die Vortheile, die sie von dem Anhören der besten Sänger unserer Zeit zu ziehen und sich anzueignen wußte. Ihre Stimme ist voll und kräftig, ihr Vortrag geschmackvoll, und wenn sie auf die Betonung mancher Buchstaben, z. B. des i, das etwas Schärfe in ihrer Stimme erzeugt, einige Achtsamkeit verwendet, so wird wenig mehr zu wünschen übrig bleiben, und wir können uns mit Recht zu ihrem Besitze Glück wünschen.

Des Kriegers Abschied von seinem Liebchen; gedichtet nach der Melodie: la Sentinella, von Theodor Körner, nebst einer Schlußstrophe auf des

Dichters Tod, von Carl Schall, mit vollständiger Orcheſter-Begleitung, melodiſch-deklamatoriſch vorgetragen von Herrn Ehlers.

Da der Zettel ſchon bemerkte, wie es vorgetragen werden würde, ſo ſind wir der Mühe überhoben. Das Ganze iſt recht ſchön inſtrumentirt, und Herr Ehlers empfing den ihm immer hier geweihten Beifall.

Hierauf ſpielte die Concertgeberin ein Pianoforte-Concert von Eberl (Nr. 4.) mit vieler Fertigkeit und brillantem Vortrage, worin ſie ſich als würdige Tochter ihrer, als vorzügliche Clavierſpielerin anerkannten Mutter, zeigte.

Dann erfreute uns das herrlich aufblühende Talent des K. M. v. Bocklet mit Variationen für die Violine von Rode. Möge ihn der Genius der Kunſt auf der ſo ſchön betretenen Bahn ſchützen und leiten, zur Freude aller das Gute wahrhaft Liebenden.

Rückſichtlich des Duetts zwiſchen Madame Grünbaum und Czeka, aus der Oper Coriolan von Nicolini, bewährte ſich unſre ſchon bei dem Concerte des Herrn Siebert geäußerte Meinung.

1816.

Anſichten bei Compoſition der Wohlbrück'ſchen Kantate: „Kampf und Sieg“.

(Prag 26. Januar 1816.)

Für meine Freunde niedergeſchrieben!

Als ich in den letzten Tagen des Juli 1815 zu München mit Wohlbrück den Entſchluß faßte, obige Kantate zu ſchreiben, ſo waren wir Beide ſo erglüht und erfüllt von den großen Weltereigniſſen der letzten Zeit, daß wir glaubten, dieſen Stufengang der ſeltenſten, wechſelndſten Gefühle, als die gewiß damals allgemein herrſchenden in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele führen, ihn gleichſam

jene vergangene Epoche in gedrängtem Ueberblicke nochmals durchleben lassen zu können.

Daß diese Ansicht eine in Manchem von dem gewöhnlichen Kantaten-Zuschnitte abweichende Form geben mußte, war natürlich, und es war blos das Schwierige der Aufgabe, daß jenes uns vor Augen schwebende Bild auch eben so klar dem unbefangenen Hörer, der, durch nichts als den Titel aufmerksam gemacht, den Saal betritt, dargestellt werde.

Eine mehr als gewöhnliche Annäherung an das Dramatische war das Erste, was sich als Hinderniß dem Componisten in den Weg warf, obwohl eben diese Annäherung — die bei der Verbindung der durch vorgehende Thatsachen erweckten und sogleich ausgesprochenen Gefühle unvermeidlich geworden war — der Sache wahres Leben einhauchen mußte, und nur die Schwierigkeit, die oft kontrastirenden und sich selbst in den Gefühlen widerstrebenden Theile, ohne das theatralische Hülfsmittel des Auges, deutlich gesondert zu vereinigen, schien ihm die größte.

In wie weit ich dies erreichte, muß der Erfolg und das Urtheil der Kenner einst bezeichnen.

Um dem raschen Fortschreiten keinen Einhalt zu thun, wurde aller Schmuck einzelner ausgeführter Gesangstücke, wie in andern Kantaten, als Arien ꝛc., verschmäht, und als störend verworfen. Ehe ich an die Ausführung des Einzelnen ging, entwarf ich mir den großen Plan des Tongemäldes durch Bestimmung seiner Hauptfarben in deren einzelnen Theilen; nämlich: ich schrieb mir genau die Folge der Tonarten vor, von deren auf einander folgenden Wirkung ich mir Erfolg versprach, ich wog streng den Gebrauch der Instrumentation ab, zumal da ich mir zugleich die Gränze eines gewöhnlichen stark besetzten Orchesters vorgeschrieben hatte, theils, um es allgemein leichter ausführbar zu machen, theils, um nicht durch einen, mir der edlen Kunst unwürdig scheinenden Aufwand kleinlicher Hülfs- und Knallmittel, ihrer alleinigen Kraft zu wenig zutrauen wollend zu scheinen, zumal da ich nicht das Kanonen- und Kartätschenfeuer, noch das Geheul der Sterbenden schildern wollte. — Die Gefühle der

menſchlichen Natur bei einer ſo großen Begebenheit, durch Melodieen, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren ſind, die einzelnen Völker ſo treffend und ſchnell verſtändlich als möglich zu bezeichnen, war nächſtdem mein Haupt-Augenmerk.

Ich gehe nun zu dem Detail über, deſſen Zergliederung alles oben Geſagte in gehöriges Licht ſtellen wird.

Euch, meine Freunde, die Ihr mich kennt, iſt wohl die Bemerkung überflüſſig, daß — wenn ich öfters die Worte: groß, edel, ꝛc. bei Bezeichnung meiner Melodieen brauchte, ich damit nur den Willen, ſie ſo zu geben, andeuten wollte. Gott ſei Dank, noch ſtehe ich hoffentlich im Vorwärtsſchreiten, denn noch vor Kurzem habe ich an einem Gemüthsmeſſer in der muſikaliſchen Zeitung (den Aufſatz über die Unzufriedenheit des Künſtlers — Nr. 35. 1815 —) gefunden, daß ich noch in gehörig vollkommenem Maße unzufrieden mit mir bin.

Der Geiſt der muſikaliſchen Einleitung iſt (D moll) — (und außer dem Quintett, blos 4 Hörner, Fagott und Pauken,) abgeriſſen — ſtürmiſch — klagend — auffahrend, in einzelnen Accenten: erhebt ſich gegen das Ende zu hoher Kraft und verſchwindet wieder gleichſam in unwillig verſchloſſenes Pochen. Sie enthält auch Vorgefühl und Ahnungen der Dinge, die da künftig kommen müſſen (z. B. die Stelle: „nun enger und enger umdrängt der Dränger"), worauf der volle Chor (auch D moll) „reißt wieder ſich die Zwietracht los", eintritt, in voriger Stimmung erhalten.

Beruhigend ſpricht dann der Glaube (B dur mit Clarinett- und Fagott-Melodie) als Baß-Recitativ: „Völker, verzaget nicht", hieran ſchließt ſich das Terzett (von Discant, Tenor und Baß, G dur): „Brüderlich, Hand in Hand", mit obligaten Violoncellen. Ein ſtürmiſch eintretendes Ritornell, das immer langſamer und geſammelter kräftig wird, leitet den Krieger-Chor (C dur) ein.

Bei den Worten: „Horch! das war Freundes Jubelklang ꝛc.“ ist gleichsam im Vorbeifluge der Oesterreichische Grenadier-Marsch eingeflochten, und mächtig und kräftig schließt der Chor mit den Worten: „die Hyder in den Staub gedrückt, — in den Staub!“ — NB ohne Trompeten und Pauken.

Nun kommen zwei dumpfe Paukenwirbel auf den Ton E, dann ein übermüthiger Marsch des Feindes aus A dur, von Piccoli, Oboi, Corni und Fagotti, kreischend instrumentirt vorgetragen, dessen bekannten Rhythmus $^6/_8$ vorher eine Trommel durch acht Takte angiebt. In diesen Marsch nun das Gebet der Krieger zu verweben, war die Aufgabe, welche ich so zu lösen glaubte, daß ich das Gebet in langen Accenten, und anders musikalisch fallenden Einschnitten, an die des Marsches, als von einander unabhängig, und jedes für sich beständig machte.

Der Marsch verliert sich, und näher rücken nun die unheimlichen Vorboten von etwas Unheilgebährendem in einzelnen Signalen, bis endlich (D moll) die Schlacht hereinbricht, und bis zu einem gewissen Ersterben forttobt, worauf das übermüthige: ah, ça ira (D dur) mit blasenden Instrumenten frech eintritt. Dazwischen der Ausruf der Krieger: „der Feinde Spott?“ nach welchem das ganze Orchester das ça ira ergreifend mit hölliſchem Jubel in gemeiner Trompeten-Freude endet.

Pause. Dann einzelne Horn-Stöße in Es und hoch B, wozu ich die ächt preußischen Jäger-Signale, als: „Feind entdeckt, Avantgarde vor — Masse formirt — Angriff ꝛc.“ benutzt habe; dazu die Krieger blos deklamirend beinah: — „Ha, welch ein Klang ꝛc.“ die Singstimmen allein, und die Melodie aus meiner Composition von Lützows wilde Jagd, von Körner, gewählt, bei den Worten: „O Himmelsluft in Todesdrang, das ist Freundes muthiger Schlachtengesang.“ Jetzt stürzt (in Es dur und zum ersten Male mit 3 Posaunen) die erneute Schlacht herein. Kaum haben die Krieger die ersten vier Zeilen: „den Kampf erneut“ gesungen, so tritt schon das freche, sich Sieger wähnende ça ira wieder ein, wird aber augenblicklich von den auf es einstürzenden

Accorden des ganzen übrigen Orcheſters erdrückt, in immer kürzern Abſchnitten, bis es endlich ganz erliegt, und die Muſik fort modulirt in ſeltſamen Weiſen, daß der Zuhörer nirgends das Unbeſtimmte feſthalten kann, bis endlich in E dur mit dem Schlage der zum erſten Male eintretenden türkiſchen Muſik, das: „Hurrah!“ fürchterlich erklingt, nach den Worten: „ſetzt an den zerſprengten flüchtigen Troß den letzten Hauch von Mann und Roß!“ ſich wiederholt, und endlich alle Blasinſtrumente, Trompeten und Poſaunen das erhabene: „God save the King“ anſtimmen, während das Saiten-Orcheſter, Trommel ꝛc. die Schlacht fortraſet, und endlich verlöſcht.

Die Rhythmen und Inſtrumental-Figuren verbinden ſich hier ſo ſeltſam, daß der unmittelbare Uebergang vom raſchen C-Takte zum $^3/_4$ unmerklich iſt, da im letztern die Viertel daſſelbe Gewicht bekommen, das vorher ein ganzer Takt hatte, und die Zweiunddreißigſtel-Noten ſo geſchwind wie die vorigen Achtel ſind.

So glaubte ich, die wahre Größe eines edeln deutſchen und engliſchen Volkes im Gefühle des Sieges, der die Seele dankend zuerſt zum Himmel emporreißt — im Gegenſatze zu der teufliſch frechen Freude des Feindes wahrhaft bezeichnet zu haben.

In (C dur, drei Violoncell's und Poſaunen) feierlich einfachen Accorden tritt nun der Glaube auf im Recitativ: „Söhne des Ruhms,“ bis er mit den Worten ſchließt: „preiſen Euch als der Jahrhunderte Glanz.“ — Nun nimmt der Diskant die Worte auf: „wo ewiger Friede iſt“ — der Tenor: „wo keine Thräne fließt“ — der Baß: „ſich jede Wunde ſchließt.“ — Alle drei: „dort! in der Unſterblichkeit ꝛc.“ mit Recitativ Schluß zu Dreien, bei: — „lohnt Euch der Kranz.“

Dann ſagt der volle Chor unisono in F dur: Das „Wort des Herrn iſt Felſengrund.“

Hierauf eine einfach edle Melodie von Clarinett und Fagott, die dann drei Soloſtimmen auffaſſen: „wo auch nur zwei im feſten Bund ꝛc.“

Nun Ritornell voll friſchen Muthes in D moll, und die Worte:

„die Ihr des Unterdrückers Macht“ bis: Preis't, Völker, Gottes Namen“ als Diskant-Recitativ behandelt.

Hierauf der volle Chor ohne Instrumente, mit einer choralähnlichen Melodie, zu den Worten: „Herr Gott, Dich loben wir!“ die später das Fugenthema wird, und stets mit dem ganzen Schlusse verwebt ist. Dann die gesammte Pracht des Orchesters in D dur, und nun jubelnd, aber ehrfurchtsvoll: „Herr Gott, Dich loben wir.“ Die übrigen Worte, betend behandelt, mit schmeichelnder Violin-Melodie begleitet: — „gieb und erhalte den Frieden der Welt ꝛc.“ von vier Solostimmen vorgetragen, bis endlich die Fuge hereinbricht, deren Thema, nach mancherlei Gestaltungen, zuletzt mit dem Gesange der vier Solostimmen zu:

„Gieb und erhalte den Frieden der Welt ꝛc.“

sich vereint, und in Jubel und Dank schließt.

So, meine theuern Freunde, habe ich Rechenschaft gegeben, wie mein Kopf und mein Herz handelte, und mit was für Gemüthsfarben ich zu malen suchte. Wie das aber geschehen, ist das Geschenk von oben, und nur die Welt kann es richten.

Dramatisch-musikalische Notizen über die Darstellungen von Opern auf dem Theater zu Prag*).

(Januar bis December 1816.)

Donnerstag den 11. Januar zum ersten Male: Joconde oder: die Abenteurer. Eine komische Oper in drei Aufzügen, nach dem Französischen des Etienne von J. R. von Seyfried. Die Musik von Nicolo Isouard.

Seit einigen Jahren fangen die Erzeugnisse der französischen Muse an, hauptsächlich das Repertoir der deutschen Bühnen zu füllen, und der Geschmack an diesen leicht dahin spielenden Weisen, die mit einer liebenswürdigen Oberflächlichkeit angenehm zu unterhalten

*) Der chronologischen Ordnung wegen haben zwischen diese Notizen Referate über Concerte ꝛc. geschoben werden müssen. D. H.

wiſſen, nimmt mehr und mehr überhand. Unter den letztern Erſcheinungen dieſer Art ſcheint ſich die Oper Joconde in mancher Hinſicht auszeichnen zu wollen. Der Componiſt des Aſchenbrödel und ſo mancher andern gern geſehenen komiſchen Oper hat hier nebſt den an ihm ſchon gekannten Vorzügen, einer ächt heiteren Laune, Kenntniß des Theater-Effekts ꝛc., ſich auch ſelbſt ſogar hin und wieder bis zur italiſchen Geſangsliebkeit gewendet, und dadurch gewiß nicht die Zahl ſeiner Verehrer vermindert.

Bemerken zu müſſen glaube ich, daß jeder, der die Oper kennt, über ihren Namen ſich befremdet fühlen muß, nicht nur, daß das deutſche: Die Abenteurer, gar nicht das Franzöſiſche: Coureurs d'aventures, richtig giebt, ſondern daß Joconde zum Helden des Stückes gemacht wird, indem er doch nur eine, in's Ganze nicht bedeutender eingreifende Rolle ſpielt, als beinahe alle Uebrigen; ja, an Intereſſe mancher nachſteht. Da wir Gelegenheit hatten, die Ueberſetzung mit dem Originale zu vergleichen, und manche, ſie demſelben näher bringende Aenderung zu machen, ſo fiel der Verdacht weg, als ob lokale Rückſicht in Wien dieſe Anordnung erzeugt hätte, wo man blos eine Arie des Grafen unüberſetzt ließ, und im Uebrigen dem Originale ſo treu geblieben iſt, als die Eile, mit der gewöhnlich ſolche Arbeiten übernommen werden, und die ſchwere Beweglichkeit unſrer ernſten Sprache, im Vergleiche mit dem ſpielenden doppelſinnigen Witze der franzöſiſchen es erlaubten. — Nur das ausgezeichnete Glück, das dieſe Oper in Paris und Wien unter dieſem Titel gemacht hat, konnte beſtimmen, ihr auch denſelben hier zu laſſen, und durch ihn verleitet, zu dem Irrthume Gelegenheit zu geben, das Hauptintereſſe auf einer Perſon ruhend, wie im Johann von Paris ꝛc., zu glauben, wo im Gegentheile hier mehr in dem lebendigen Ineinandergreifen des Ganzen, und in den pikanten herbeigeführten Situationen die Urſache des Beifalls zu liegen ſcheint.

Heute, Sonntags den 11. Februar, erſcheint zum erſten Male auf unſerer Bühne eine Oper in einem Aufzuge unter dem Titel:

Die Strickleiter, nach dem Französischen des Planard von Treitschke, mit Musik von Gaveaux, dem Componisten des kleinen Matrosen, und mehrern andern kleinen, in Frankreich und Deutschland beliebten Opern. An dieser hier ist zwar nur eine geringe Zahl der Musikstücke sein Eigenthum geblieben, indem man in Wien vier andere einlegte, da sie aber so glücklich gewählt sind, daß sie (außer dem ersten Duett) alle denselben musikalischen Geist athmen, und gewiß das Ganze zu einem sehr lieblichen Bouquet vereinen, nun so mag dieses leider überall so überhand nehmende Unwesen, einem Kunstwerke oft die fremdartigsten Theile zum Nachtheile des Schöpfers desselben in den Augen der Ununterrichteten aufzudringen, an dieser Stelle beifällig aufgenommen werden.

Dem Zwecke dieser Notizen gemäß, unterrichte ich den aufmerksamen Musikfreund hiermit von der Wahl der Musikstücke nach der Reihenfolge: Nr. 1. Duett von Weigel, Nr. 2. Cavatine von Spontini, Nr. 3. Duett Polacca Original, Nr. 4. Duett von Isouard. Nr. 5. Ariette von Gyrowez. Nr. 6. 7. 8. 9. Original.

In Intrigue und Charakterbestimmung wird man die französische Gewandtheit und Gewohnheit in Verarbeitung des Stoffes wieder finden. Das Ganze ist heiter und fröhlich, hat sich in Wien mit Glück erhalten, und ist dessen auch gewiß werth.

Sonntag den 1. September zum ersten Male: Faust, romantische Oper in zwei Aufzügen, von J. C. Bernard, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Dem Prager Theater gebührt die Ehre, dieses schöne Erzeugniß deutscher Kunstweise zuerst auf die Bühne zu bringen. Obschon im Jahre 1814 von dem Verfasser laut dem gedruckten Buche für das k. k. privilegirte Theater an der Wien bestimmt und eigens geschrieben, erlebte es doch dort keine Aufführung und theilt dieses Schicksal mit einer großen Anzahl Werke, die für die Wiener Theater geliefert wurden, und aus hier nicht zu erörternden Gründen unbeachtet und liegen geblieben sind.

Der bekannte so reichhaltige Stoff ist von Herrn Bernard ganz abweichend von allen frühern Behandlungen desselben bearbeitet worden, und es scheint in dem Reichthum Darbietenden desselben das Eigenthümliche zu liegen, daß vorzüglich alle dramatische Bearbeitungen auf so ganz verschiedenem Wege ihren Zweck, Wirkung hervorzubringen, zu erreichen suchten; und abermals in diesem Reichthume mag auch der Grund zu finden sein, daß jede Phantasie noch größere Forderungen an das aus ihm gezogene Gebilde stellt, als bisher noch durch irgend eine Bearbeitung (für den theatralischen Gebrauch) geleistet worden ist. In musikalischer Beziehung hat Herr Bernard ein schönes Feld eröffnet, und es dünkt Ref. auch daß dieses nicht leicht in bessere Hände hätte kommen können, als eben dieses Componisten.

Herr Spohr hat sich durch seine trefflichen Leistungen in Instrumentalcompositionen aller Art einen so achtungswerthen Platz in der Kunstwelt erworben, daß gewiß jeder Künstler mit freudiger Verehrung seinen Namen nennt.

Als Operncomponist kennt ihn zwar die Menge nicht in eben diesem Grade, doch hat er sich auch in diesem Fache mehrfältig versucht, und daher schon die Erfahrungen voraus, die man nur als Parteiloser beobachten, durch eigne Versuche sammeln kann. Das Duell mit der Geliebten für das hamburger Theater (und andere) sind Ref. am erinnerlichsten davon. Der Charakter des vorliegenden Stoffes liegt offenbar dem Geiste, der sich meistens in den Arbeiten Herrn Spohrs ausspricht, sehr nahe; und diese romantische düstre Geisterwelt entspricht recht der innern Tonwelt dieses Componisten. Hieraus entwickelt sich also leicht das Resultat einer schönen Farbengebung des ganzen Werkes, großer theatralischer und musikalischer Effekte von vorzüglicher Lieblichkeit und Anmuth in den einzelnen Theilen, und erschütternder Kraftäußerungen in den Ensembles und Chören.

Die Ausführung der einzelnen Gegenstände musikalischer Bearbeitung, als: Instrumentation und Harmonieen-Fülle, ist mit der

ausgezeichneten Sorgfalt und Strenge gearbeitet, die man an diesem Meister gewohnt ist.

Glücklich und richtig berechnet, gehen einige Melodieen wie leise Fäden durch das Ganze, und halten es geistig zusammen. In dieser Beziehung wird die effektvolle Ouverture erst nach dem Anhören der Oper ganz verständlich, von der der Componist selbst als Vorwort in dem gedruckten Buche Folgendes zu äußern nöthig fand.

„Der Tonsetzer hat in der Ouverture Faust's innere Lebenszustände der Phantasie des Zuhörers durch Tonbilder anschaulich zu machen versucht."

„Im Allo vivace ist das sinnliche Leben Faust's und der Taumel der Schwelgerei in diesem bezeichnet, denn der Ueberdruß daran weckt das Bessere in ihm, und erzeugt Gewissensvorwürfe, die von der mächtigen Sinnlichkeit betäubt werden."

„Im Largo grave ist sein endliches Ermannen, das Bestreben dem Bösen zu entsagen, und im Fugato das allmälige Aufkeimen guter Vorsätze angedeutet. Doch bald unterliegt er neuen und stärkern Lockungen der Sinnlichkeit — tempo primo — und überläßt sich, von der betrügerischen Macht des Bösen verblendet, mehr als je den ungezügelten Lüsten."

Die großen Schwierigkeiten, die sich übrigens in dieser, so wie in allen Arbeiten Herrn Spohrs, der Ausführung in musikalisch-technischer Hinsicht vorfinden, mögen freilich die Aufführung dieses schönen Werkes mancher Bühne erschweren; Ref. genießt aber die Freude, das kunstliebende Publikum aufmerksam machen zu dürfen, wie der Wille und Eifer des gesammten Opern-Personals, Chors und Orchesters keine Anstrengung für zu groß hält, um neue und oft schon deshalb schwierige Kunstwerke demselben vorzuführen.

Concert-Ueberſicht der Faſtenzeit 1816.

(März und April 1816.)

Den 2. März gab Herr Franz Kral, Mitglied des Orcheſters im Landſtändiſchen Theater zu Prag, Concert in dem Redoutenſaale.

Wenn gleich eigentlich nur bedeutendere Virtuoſität das Recht geben ſollte, dem Publikum eine Kunſtausſtellung zu geben (und in dieſer Rückſicht manches Concert des vergangenen Winters hätte unterbleiben können, wodurch auch der Drang der Maſſe vermieden worden wäre, und das Gute ſich einer würdigeren Aufnahme hätte erfreuen können); ſo mußte uns doch das beſtimmte Streben des Herrn Kral, ſich der Vervollkommnung zu nähern, angenehm ſein und er verdient Aufmunterung von Seiten ſeiner Mitbürger.

In einem Violin-Concerte von Kreuzer und Variationen von Rode zeigte Herr Kral allerdings Fortſchritte ſeit ein paar Jahren, aber das ernſte Studium mancher Haupt-Grundlagen eines guten Spiels, reine Intonation, und beſonders auch eine gewiſſe Klarheit des Vortrags möchte ihm noch ſehr zu empfehlen ſein, und von ſeinem Fleiße und Liebe zur Sache auch gewiß erreicht werden.

Die Ouverture der Oper: „Der Beherrſcher der Geiſter", von C. M. v. Weber, eröffnete, gut gegeben, das Ganze. Mad. Grünbaum entzückte, wie immer, in einer Arie von Liverati. Beethovens Ouverture zu Egmont ergriff, ebenfalls gut ausgeführt, die Gemüther, und von dem Duett aus den Wegelagerern von Paer, von Mad. Czeka und Herrn Siebert geſungen, wäre etwas mehr Uebereinſtimmung im Vortrage zu wünſchen geweſen.

Den 6. März. Concert der Mad. Thereſe Grünbaum, geb. Müller, ebenfalls im Redoutenſaale.

Die Ouverture und Introduktion der Oper: Cortez, von Spontini, bewies abermals den Satz, daß eine ächte, auf ſceniſche

Wirkung berechnete Musik gewaltig im Concert-Saal an Wirkung verliere, woher wohl auch die kühle Aufnahme dieses trefflichen Stücks, trotz der gelungenen Ausführung des Orchesters und Chors, zu entschuldigen sein mag.

Die Cavatina von Zingarelli sang Mad. Grünbaum mit allem Zauber, den eine biegsame, fertige Kehle in geschmackvollen, dieser Musikart angehörigen Verzierungen nur hervorbringen kann, welches das Publikum immer mit lauter Anerkennung bestätigt.

Herr F. W. Pixis verschönerte die Akademie durch ein von ihm componirtes und gespieltes Violin-Concert, in dem die Eigenthümlichkeiten seines kraft- und geistvollen Spiels, von einer freundlichen, für das Instrument effectvoll berechneten Composition unterstützt, in den schwierigsten Passagen an's Licht traten.

Möge die Kraftäußerung in Häufung der letztern ihn nicht zu weit führen.

Die Scene mit Chor aus Sophonisbe von Paer ist eines der bestgeschriebenen Musikstücke dieser Gattung, und Mad. Grünbaum entfaltete hier, im Gegensatze zu der vorher gezeigten Lieblichkeit, wahre Größe und Macht des Vortrags und des Umfangs.

Das darauf folgende Duett aus Vogler's Castor und Pollux, eigentlich für zwei Soprane, gesungen von Herrn und Madame Grünbaum, war nicht von bedeutender Wirkung, und die Ouverture zu Coriolan von Beethoven ging nicht so gut, als wir es von unserm braven Orchester sonst gewohnt sind.

Beiläufig sei es hier gesagt, daß ein großer Uebelstand darin liegt, daß die Dauer der Concerte sowohl durch den Umstand beschränkt ist, dasselbe Orchester wieder im Theater nöthig zu sehen, als auch dadurch manches einer gewissen unruhigen Eile unterliegt, die den Genuß stört ꝛc.

Den 19. und 26. März gaben die Zöglinge des Conservatoriums der Musik ihre jährlichen Concerte. Mit innigem Vergnügen verweilt Ref. bei der schönen Musikblüthe, die das Resultat eines Vereins von Privaten und den Anstrengungen braver Lehrer ist, die

ohne glänzende Aufmunterung oder Belohnung so thätig für das künftige Wohl der Kunst in Böhmen säen. In wenig Jahren schon verspricht dieses treffliche Unternehmen schöne Früchte, und die einzelnen Leistungen, die dieses Jahr zum ersten Male hervortraten, deuten auf baldige sichere Erfüllung.

In dem ersten Concerte wurde gegeben:

1. Symphonie von Mozart (die große aus C dur). Eine schwierige Aufgabe, die ungemein brav und befriedigend gelöst wurde. Präcision und Lebendigkeit war überall. Die ruhige Kraft wird die Zeit bringen.

2. Clarinett-Concert von Castellieri, geblasen von Franz Blatt. Nach überwundener Furcht mit ziemlicher Sicherheit vorgetragen; an Schönheit des Tones mag wohl das Instrument noch hinderlich sein, und reine Intonation ist zu empfehlen.

3. Arie aus Così fan tutte von Mozart, gesungen von Mad. Grünbaum, wurde sehr gut accompagnirt. Bekanntlich das Schwerste für jedes gute Orchester, und daher auch hier sehr erfreulich.

4. Doppel-Concert für zwei Violinen von Kreuzer, gespielt von Vinz. Bertack und Joh. Taborsky. Eine sehr zweckmäßige Uebung im Studium gleicher Bogenführung und des gewissen Anschmiegens des gegenseitigen Vortrags, in dem eigentlich das große Geheimniß einer guten Musikausführung liegt, recht lobenswerth ausgeführt.

5. Concertino für das Waldhorn von Duvernoy, geblasen von Jos. Swetzek. Von einem so kleinen Knaben schon solche Ruhe, schönen Ton und Vortrag zu hören, mußte eine allgemein freudige Verwunderung hervorbringen; fährt er auf dem schön betretenen Wege fort, so haben wir uns einen trefflichen Waldhornisten zu versprechen.

6. Die kräftige Ouverture aus Tamerlan, von Winter, beschloß das Concert. Sie ging vortrefflich, und Ref. hatte blos den Wunsch, sie etwas weniger langsam, wo sie an Nachdruck gewinnt, zu hören.

Die zweite Akademie, den 26. März, eröffnete die herrliche, klare, feurigſtrömende Symphonie aus C dur von Beethoven, die ſorgfältig nüancirt und mit Lebendigkeit gegeben wurde. Die von mehreren Seiten in der erſten ausgeſprochene Bemerkung, daß die Bäſſe etwas zu ſchwach wären, hatte heute eine ſtärkere Beſetzung derſelben zur Folge.

Möchten die aufmerkſamen Leiter der Direktion nun auch noch größere Sorgfalt auf das reine Zuſammenſtimmen, vorzüglich der Blasinſtrumente, verwenden. Ref. kennt gar wohl die großen Schwierigkeiten, mit denen in dieſer Hinſicht ein Orcheſter zu kämpfen hat, wegen tauſenderlei techniſcher, phyſiſcher und mechaniſcher Hinderniſſe. Aber die größte Achtſamkeit darauf kann jungen Zöglingen nicht eindringlich genug an's Herz gelegt werden.

2. Concert für die Oboe von Bahrdt, trug Herr Maritſchek mit Sicherheit, und beſonders gut, wenn auch mit etwas vielem Gebrauche des Staccato vor.

3. Die Arie aus der Oper: Faniska von Cherubini wirkte, obwohl ſchon von Mad. Grünbaum geſungen, und gut accompagnirt, nicht ſehr an dieſer Stelle, und behauptet ihre dramatiſchen Rechte.

4. Adagio und Polonaiſe von Rode ſpielte Joh. Kalliwoda, für ſein zartes Alter recht fertig und mit Gefühl.

5. Von dem Concert für den Fagott von Stumpf wurde uns ein Satz entzogen, wahrſcheinlich wegen der beſchränkten Zeit. Anton Gellert zeigte alle Anlagen, ein ſehr achtungswerther Fagottiſt zu werden, durch ſeine Ruhe im Vortrage und ſchönen ſichern Ton.*

Mozarts Ouverture zur Zauberflöte beſchloß, im feurigſten Tempo ſehr brav ausgeführt; und gewiß verließ jeder Zuhörer voll Zufriedenheit über die ſchönen Leiſtungen den Saal, und erfreute ſich des Gedeihens der vaterländiſchen Kunſt-Jugend.

Den 22. und 29. März wurden zum Beſten des Fonds zur Unterſtützung der Hausarmen um 5 Uhr Nachmittags in dem Redouten-Saale zwei Akademieen unter Anordnung und Leitung des Operndirektors C. M. v. Weber gegeben.

Herrn von Webers Streben geht ſichtlich immer dahin, das Publikum an ernſte Koſt zu gewöhnen, und dadurch erhalten wir manches größere Werk, das die gewöhnlichen Concertgeber aus Sucht durch das Mancherlei zu reizen, verſchmähen. Auch hörten wir in dem erſten Concert eine ganze Symphonie von Haydn, deren Ausführung, bis auf einige kleine Flecken im Adagio, lobenswerth zu nennen war. Hierauf folgte Beethovens Oratorium, Chriſtus am Oelberge, von Herrn und Madame Grünbaum, Herrn Siebert und dem Chore des Landſtändiſchen Theaters geſungen.

Der geniale Geiſt des Componiſten verläugnete ſich auch hier nicht, und blitzte oft herrlich in einzelnen Stücken auf, wenn gleich Ref. an dem Ganzen Haltung und Einheit des Styles vermißt, ſo wie auch jene edle Einfalt deſſelben, die dem Geiſte des Oratoriums ausſchließlich eigen ſein ſollte.

Die effectvollen Chöre erinnern oft an das Theater, und erwecken den Wunſch, ſie da zu hören, welches allerdings für ihre Lebendigkeit aber nicht für den eigenthümlichen Charakter der Muſikgattung ſpricht. Auch entbehrte Ref. ungern die Krone des ernſtern Styls, die Fuge, von welcher zwar lockend ein Thema gezeigt, aber eben ſo ſchnell auch wieder verlaſſen wird. Wenn die hohen Meiſter der Kunſt ſich dieſe Abweichungen und flüchtige Behandlung bedeutender Dinge erlauben, wirkt das Beiſpiel nachtheilig auf das ohnedies immer oberflächlicher werdende Studium der Kunſt in ihren geheimſten Tiefen.

Die Ausführung war von Seiten des Orcheſters gut und präcis, von Seiten der Chöre wirklich trefflich zu nennen. Letzteres muß uns um ſo angenehmer anſprechen, da vor ein paar Jahren wir noch keineswegs uns eines guten Chores erfreuen konnten.

Das nicht sehr zahlreich versammelte Publikum war lau, und zeigte, daß es diese ernste Musikgattung nicht sehr liebe.

Das zweite Concert, den 19., enthielt des Mannichfaltigen mehr, ohne deshalb besuchter zu sein.

1. Ouverture zu Schillers Turandot, nach einer ächt chinesischen National-Melodie, bearbeitet von C. M. von Weber. Trommeln und Pfeifen tragen die seltsame bizarre Melodie vor, die dann, vom Orchester ergriffen, in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt ist. Gefälligen Eindruck kann es, ohne sich ganz an die Tendenz der Sache zu halten, nicht hervorbringen, aber ein ehrenwerth gedachtes Charakterstück mag es sein.

2. Madame Grünbaum entzückte, in einer Arie von Herrn C. M. von Weber, durch ihren seelenvollen Gesang, der die in dieser enthaltenen großen Aufgaben mit bewundernswürdiger Leichtigkeit so schön löste, daß gewiß des Componisten Zufriedenheit in den lauten Beifall des Publikums einstimmte.

3. Phantasie für das Pianoforte, mit ganzem Orchester und Chor von Beethoven, gespielt von Herrn Freytag aus Berlin. Wir hörten diese geistvolle Composition zum ersten Male und waren sehr erfreut, unter dem Titel einer Phantasie, der uns einer vielleicht ausschweifenden Regellosigkeit zur Schutzwehr zu dienen schien, ein schön gedachtes, planvolles Werk zu hören, dessen Bau erst am Ende durch die Worte des Chores ganz verständlich und klar wird, daher bei einem zweiten Anhören sehr gewinnen müßte.

Herr Freytag, der von Berlin hierher gekommen ist, um bei unserm Opern-Direktor, von Weber, Composition zu studiren, und sich im Pianoforte-Spiele zu vervollkommnen, trug seine Partie mit Geschmack und Sinn vor, und überwand die zuweilen sehr bedeutenden Schwierigkeiten mit Kraft und Sicherheit. Das Studium des Trillers glauben wir ihm vor Allem noch empfehlen zu dürfen, uns

aber übrigens in Folge einen ausgezeichneten Clavierspieler versprechen zu können. Die ungemein schwierige Begleitung ging sehr präcis, welches den Pragern, die wissen, daß in Wien, selbst unter Beethovens Leitung, einmal gar ein arges Unglück damit geschah, immer ein angenehmes Gefühl mit Recht erweckt.

4. Duett von Farinelli. Obwohl lieblich, stand der leere italienische Kling-Klang doch sehr mager da unter der üppigen Fülle deutscher Harmonie.

Herr Siebert schien sehr heiser zu sein, und Mad. Grünbaum konnte diesem Duett nicht allein den Beifall erringen.

5. Der erste Ton, Gedicht von Rochlitz mit Begleitung des Orchesters und Chors von C. M. von Weber, würdig gesprochen von Herrn Wilhelmi.

Schon bei dem ersten Hiersein des Herrn von Weber wurde diese Arbeit beifällig aufgenommen. Er scheint bei Composition dieses Gedichts dasselbe gleichsam dadurch etwas in Schatten gestellt zu haben, daß er es fast blos als erregendes Mittel zu Schaffung großer Tonbilder brauchte.

Glücklich scheint Ref. die Idee, daß, nachdem der Redner die Schöpfung und die heilbringenden Wirkungen des Tons ausgesprochen hat, nun der Chor als Repräsentant der versammelten Menge in das Lob desselben ausbricht, und in einer kräftigen Fuge das Ganze beschließt. Die Ausführung war tadellos.

Den 30. März gab Mad. Brunetti, Schauspielerin am k. Theater, ein musikalisches Deklamatorium. Abend-Unterhaltung.

Madame Brünetti wußte sehr gut durch den Reiz der Mannichfaltigkeit und der vielerlei Gerichte und Namen das Publikum anzuziehen.

Es würde uns zu weit führen, die 11 verschiedenen Stücke einzeln zu berühren, und wir begnügen uns, zu sagen, daß Alles

sehr lobenswerth im Ganzen, ja vorzüglich im Einzelnen gegeben wurde. Schmerzlich muß übrigens jedes Deklamatorium an den Verlust der trefflichen Schröder erinnern, die in dieser Beziehung noch lange unerreichbar bleiben wird.

Der musikalische Theil ging etwas unter in der Masse der sich schnell drängenden Dinge. Das erste Allegro des Septetts von Beethoven diente zur Einleitung. Mad. Czeka sang eine Arie von Cimarosa mit den an ihr in diesem Genre gekannten Vorzügen, spielte dann mit einer Dilettantin, Frau Professorin Wanruch (die sich durch zartes, geschmackvolles Spiel auszeichnet) eine etwas lange Sonate für zwei Pianoforte von Steibelt, mit großem Beifall, und auch Herr Ehlers gab uns zwei Liedchen mit Begleitung der Guitarre zum Besten.

Den 6. April. Concert des Herrn Franz Clement, Orchester-Direktors des ständischen Theaters.

1. Sturm aus der Oper: Medea von Cherubini. So gewiß es auch ist, daß dieser große Mann nur Treffliches liefern kann, so brachte doch dieses Musikstück heute keine große Wirkung hervor, da es nicht, wie der Haydn'sche Sturm, ein für sich allein bestehendes Werk ist, sondern durchaus auf den scenischen Zusammenhang in der Oper mit jenem eingreifenden Wesen berechnet ist, das Cherubini so eigenthümlich bezeichnet.

2. Neues Violin-Concert, componirt und gespielt von Clement.

Herr Clement bewährte sich hier abermals als einen großen Meister der Kunst, oder vielmehr der Künstlichkeit auf seinem Instrumente. Diese Reinheit und Vollendung des Tons in den schwierigsten Passagen, die Ruhe, Sicherheit und Ausdauer, verdient die vollkommenste Anerkennung. Ueber die Art seines Vortrags, und wie er überhaupt die Kunst betrachtet, will Ref. nichts weiter bemerken, da Beides, zu allgemein bekannt, sein sehr Verdienstliches

auch hat, und es immer unrecht bleibt, von Jemand zu verlangen, daß er seine künstlerische Individualität verläugnen, und einer andern Schule oder Manier beitreten solle, wenn er etwas in seiner Art Vollendetes leistet.

Alle Gattungen sind gut, ausgenommen die langweilige, sagt Voltaire.

Was die Composition betrifft, so verräth sie einen großen darauf verwendeten Fleiß, und war nur überwürzt mit unaufhörlich sich drängenden Modulationen und harmonischen Rückungen.

3. Quartett aus der Oper: Idomeneo von Mozart, gesungen von Mad. Czeka, Mad. und Dem. Kainz und Herrn Ehlers.

4. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von Eibler — und:

Schließlich: Wellingtons Sieg, oder: die Schlacht bei Vittoria von Beethoven.

Ueber dieses Tongemälde verspart sich Ref. die Aeußerung seiner Meinung bis nach wiederholtem Hören desselben, da er heute, von der eigentlichen Musik, über dem fürchterlichen Lärmen der Kanonen und Kartätschen ꝛc., fast nichts zu hören bekam und auch dem Publikum nicht jene große Erwartung erfüllt zu sein schien, die es mitgebracht hatte; was immer eine mißliche Sache bei einem so ganz außerhalb der Gränzen des Tonreichs liegenden Gegenstande ist, da die Phantasie eines jeden Einzelnen sich eine eigene Vorstellungsart davon macht, die dann schwerlich erreicht wird, und im Vergleiche mit dem großen Stoffe in's Kleinliche fällt.

Die Sieges-Symphonie hat offenbar große Geniezüge, wie sie diesem mächtigen Tonsetzer wohl nie fehlen können; es herrscht mitunter ein wahrer Sieges-Jubel darin; auch das: „God save the King“ ist einmal auf höchst eigenthümliche und kräftige Weise herbeigeführt und begleitet.

Dies sind die ersten Eindrücke, die bei Ref. haften blieben. — Ueber das Ganze ein Mehreres nach der Aufführung im Theater von der Musiker-Gesellschaft.

Den 8. April gab Herr Leopold Euſtach Czapek, Hörer der Rechte, eine große muſikaliſche Akademie in dem R. S. zum Beſten des neuen Armenhauſes.

Der lobenswerthe Zweck lobe auch zugleich die Mittel.

Mad. Czeka und Herr Clement halfen durch ihre anerkannten Talente ihn erreichen, und dankend müſſen jederzeit ähnliche Unternehmungen aufgenommen werden.

Den 9. April hatte der Herr Prof. Mikar, im Ständiſchen Theater, eine, mit einem Tableau verbundene muſik. deklam. Akademie zum Vortheile der Eliſabetherinnen veranſtaltet.

Die unermüdliche Sorgfalt, die Herr Prof. Mikar alljährlich einem ähnlichen Inſtitute weiht, ſetzt auch zugleich ſeine Erfindungsgabe, das Publikum, nebſt dem Bewußtſein, wohlthätig zu ſein, auf neue anziehende Weiſe zu unterhalten und zu erfreuen, in rühmlich anzuerkennende Thätigkeit.

Den Freunden jedes einzelnen Kunſtzweiges ſtrebt er ſeinen Theil zuzuwenden, erreicht daher ſicher ſeinen Zweck, wenn auch ein etwas buntes Ganze daraus hervorgeht. Mit raſtloſem Eifer ſetzt er alle Mittel in Bewegung, deren Begünſtigung vom Publikum er gewiß zu ſein hofft. Ihm lohnt dafür einzig das ſchöne Bewußtſein, das Seinige im vollſten Maaße gethan und nichts unverſucht gelaſſen zu haben.

Eine kraftvolle, mit Inſtrumental-Effekten reich ausgeſtattete Ouverture von Bernhard Romberg eröffnete, gut ausgeführt, das Ganze.

2. Arie mit Chor zu der Oper: Titus, comp. von Weigel, geſungen von Hrn. Ehlers, war ohne ſonderliche Wirkung, beſonders bei einem Publikum, das den Mozart'ſchen Genius zu ſehr zu ehren weiß, als daß es etwas ihm Angeklebtes ſehr gut aufnehmen ſollte. Obwohl mit aus dem Marſche entlehnten Ideen durchwebt und mit dem Chore beſchloſſen, ſtrebt dieſes Muſikſtück vergebens, ſich das Bürgerrecht unter den übrigen zu erringen.

3. Doppel-Concert für zwei Violinen von Eck; vorgetragen von Kalliwoda und Taborsky, Zöglingen des Conservatoriums der Musik.

Wie immer eine erfreuliche Erscheinung, die heute noch durch die Geistes-Gegenwart des einen Spielers, dem eine Saite sprang, und der, ohne dadurch außer Fassung gebracht zu sein, auf einer fremden Violine recht brav vollendete — erhöht wurde.

4. Die Kuh, von Bürger, gesprochen von Dlle. Brand.

5. Duett zur Oper Titus, von Weigel, gesungen von Mad. Czeka und Herrn Schnepf. Weder als Musikstück noch hinsichtlich des Vortrags rühmenswerth. Ref. vermißte das nothwendige Ensemble des Zweigesangs. Herr Schnepf schraubte seinen angenehmen Baßton in die höchsten Regionen des Tenors, und beraubte ihn dadurch des größten Reizes und der Reinheit. So vereinzelt konnte Mad. Czeka nicht genug wirken.

6. Psalm von Nägeli. Chor. Eine Musikgattung, die uns eben so fremd ist, als sie in protestantischen Ländern heimisch und geliebt wird, wo sie einen wesentlichen Theil der gottesdienstlichen Musik ausmacht.

7. Des Königs Ladislaus Wahl von Castelli, gesprochen von Herrn Ehlers.

8. Chor zu dem Trauerspiele Thamos, von Mozart. Herrlich, mächtig und edel. Gewiß an seinem Platze von großer Wirkung.

9. Allegro für Blas-Instrumente. Ausgeführt von den Zöglingen des Conserv. der Musik. Ward leider fast ganz unhörbar, da die Vorbereitungen zum Tableau theils das Herunterlassen mehrerer Vorhänge nöthig machte, theils die Erwartung des Publikums sich schon durch einige Unruhe aussprach.

Hierauf das Tableau, mit einem Adagio von Blas-Instrumenten begleitet.

Den 14. April im ständischen Theater zur Unterstützung des Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Instituts, eine musikalische Akademie.

1. Große Symphonie von Mozart, die sogenannte englische, aus D dur.

Ein großgedachtes, klar und mächtig einher schreitendes Werk, sehr brav ausgeführt unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Wittasek.

2. Oratorium. Der große Tag des Vaterlandes, comp. blos für Singstimmen und blasende Instrumente von J. Sauer.

Es verdient die ernstlichste Rüge, daß man bei der Wahl der aufzuführenden Werke so ganz achtungslos gegen das Publikum verfahren kann, ihm ein in jeder Hinsicht so höchst elendes Machwerk vorzubringen. Man kann keine gemeinern Melodieen, schalere Harmonie, und sinnwidrigere Behandlung des Textes finden, als hier aufgestellt ist, und die Geduld der Zuhörer war wirklich zu bewundern, daß sie ohne größere Zeichen des Mißfallens es so hingehen ließen.

Desto wohlthuender war die gelungene Aufführung des kriegerischen Tongemäldes von Beethoven: die Schlacht bei Vittoria. Die Vortheile, die das Lokal bot, waren weislich angewendet worden, das Annähern der Truppen im Sinne des Componisten zu verdeutlichen. Die Kanonen, Ratschen und Trommeln wirkten in der Folge wohl, aber sie waren so in den Hintergrund des Gemäldes gestellt, daß man im Stande war, dem musikalischen Gange zu folgen, und nicht ein Alles verschlingender Lärm die Ohren der Zuhörer betäubte.

Die Anwesenheit des Herrn Kapellmeisters Hummel aus Wien, der dieses Werk unter des Componisten eigner Leitung gehört hatte, verschaffte dem dirigirenden Kapellmeister C. M. v. Weber Gelegenheit, mit Gewißheit alle beabsichtigten Effekte heraustreten zu machen, welches er mit der Liebe und dem Eifer that, welche er gewiß für alles Gute hegt.

Das Ganze ging wirklich trefflich, und doch war die Wirkung auf das Publikum nicht groß, wovon die Ursache Ref. in dem sucht, was er bei der frühern Erwähnung dieses Werkes ausgesprochen hat.

Der Wirkung der Schlacht scheint ihr zu schnelles Hereinbrechen zu schaden, weil keine Steigerung der Kraft mehr möglich ist, und ohne diese endlich Kälte zurückbleibt, trotz der trefflich kräftigen Figur des Sturmmarsches, der immer tonstufenweise fortrückt. Ob dieses Fortrücken sich nicht auch mit andern in den Gränzen der Regeln liegenden Mitteln hätte bewerkstelligen lassen, läßt Ref. dahin gestellt sein.

Das Haus war voll, und daher doch die Schlacht von Wirkung gewesen.

Den 19. und 26. April erfreute uns Herr Kapellmeister Hummel aus Wien mit zwei Akademieen in den k. k. Redoutensälen. Die erste enthielt:

1. Ouverture aus der Oper: Die Rückfahrt des Kaisers, von Hummel. Ein sehr lebendiges, galant und effektvoll geschriebenes Werk, sehr gut exekutirt unter des Componisten eigener Leitung.

2. Pianoforte-Concert, componirt und gespielt von Hummel.

Herr Hummel hat den ausgezeichneten Ruf, der ihm voranging, auf das Vollkommenste bewährt, die Nettigkeit, Sicherheit und Rundung seines Spiels, die Ausdauer in den ermüdendsten fortgesetzten Figuren, und das außerordentlich Elegante seines Vortrags, erwarben ihm den Beifall der zahlreich versammelten Menge.

Das Concert, an und für sich, gehört nicht zu den ausgezeichnetsten Arbeiten dieses Künstlers, und besonders ungern vermißt Ref. ein bedeutenderes Adagio.

3. Arie von Pär, gesungen von Madame Grünbaum.

Diese etwas lange und breite Scene wurde, wie immer, trefflich

gesungen, und wir mußten blos die für den Sänger so nachtheilige Hitze für sie fürchten, die meist die Stimme etwas belegt.

4. Großes Septett für Pianoforte, componirt und gespielt von Hummel.

Ohnstreitig eines der gelungensten Werke, auf das der Componist viel Liebe und Fleiß verwendet zu haben scheint. Es enthält fünf Stücke, unter denen Ref. die Variationen und die Menuett am liebsten geworden sind, theils wegen der schönen Bearbeitung und Ausführung der Idee, theils wegen der verwebten und trefflich in einander greifenden Instrumente. Das Trio der Menuett ist ungemein herzlich und ansprechend in seiner einfachen Horn-Melodie.

Dieses treffliche Septett wurde nicht ganz gewürdigt, was nach einmaligem Anhören auch schwer vom großen Publiko zu verlangen ist, zumal als es für heute offenbar zu lang war, indem es auf Alleindastehen berechnet ist.

Die Ausführung von Seiten unserer braven Künstler, Clement, Kutschera, Sellner, Januſch, Zaluzan, Hauſe, war sehr gut, und vom Componisten natürlich trefflich zu nennen.

5. Die Orakelglocke, von Tiedge. Der Stein der Treue, von Bürger, deklamirt von Dem. Brand.

6. Phantasirte Herr Hummel allein auf dem Pianoforte. Hier entfaltete er erst ganz, wie meisterhaft er Figuren aller Art beherrscht, und wie sie ihm in ungestörter Folge in den verschiedensten Wendungen und Lagen, zu denen ihn seine augenblickliche Laune führt, zu Gebote stehen. Man kann nicht präciser und reiner ein notirtes Tonstück spielen, als hier Herr Hummel phantasirend Alles ausführte. Das Geperlte seines Spiels und gewisse ihm eigene kleine zarte Gesangsschweifungen entzückten allgemein.

Seiner Ansicht zufolge setzt er das Höchste beim Pianoforte-Spiel in das Passagenreiche und deutliche Vollendung dieser. Weitere Vortheile der Natur des Instruments abzulocken und zu gewinnen, verschmäht er vielleicht in einem etwas zu hohem Grade. Uebrigens können sich nebst vielen andern auch die Clavierspieler, die immer

die Dämpfung bei Läufern ꝛc. in der Höhe haben, an ihm ein Beispiel nehmen.

Ein Beifall, wie ihn Ref. hier kaum noch gehört hat, belohnte verdient den trefflichen Künstler.

Das zweite Concert, den 26., eröffnete die Ouverture zu dem Trauerspiele: Marpha von Hummel.

Ein ernstes Tonstück, mit kräftiger und gründlicher Ausführung.

2. An die Entfernte. Romanze am Clavier, von Hummel, gesungen von Madame Grünbaum. Eine liebliche Kleinigkeit, und auch eben so prunk-, aber auch nicht schmucklos deshalb, vorgetragen.

3. Pianoforte-Concert, gespielt und componirt von Hummel, in dem sich alle schon berührten Vorzüge abermals in ihrem schönsten Lichte zeigten.

4. La Sentinelle, gesungen von Herrn Pohl, mit Variationen für Violine, Guitarre und Pianoforte, gespielt von Herr Clement, Sellner und Hummel.

Ein artig erfundenes und dem neuern Zeitgeschmacke gemäß ausgeführtes Musikstück, das unterhielt und gern gehört wurde.

5. Phantasirte Herr Hummel und Herr Clement frei, ohne Vorbereitung, mit einander, auf Pianoforte und Violine.

Ohne einen vorher nur einigermaßen abgeredeten Plan, der dessen ungeachtet der Phantasie der Spieler keine Schranken setzt, ist es eine mißliche Sache um eine solche Verein-Phantasie. Man muß seine Zuflucht zu lauter bekannten Melodieen nehmen und zuletzt wird das Ganze einem Potpourri ähnlicher, als einer Phantasie.

Einem Ideenstrome und einer Harmoniefülle, wie bei Herrn Hummel, so zu folgen, daß es als dazu gehörig, und nicht wie ängstliches Einschieben und Eindringen aussieht, ist beinahe unmöglich, besonders, wenn auch von beiden Theilen nicht mit einer gewissen Rücksicht nehmenden Schonung zu Werke gegangen wird.

Die Sache hatte großes Intereſſe erweckt, ob ſie es auch zurücklässt, will Ref. nicht entſcheiden.

So viel iſt gewiß, daß Herr Hummel einer Aufnahme und Würdigung ſich zu erfreuen hatte, wie vor ihm Wenigen geworden iſt.

Das zweite Concert war, wo möglich, noch voller, als das erſte, und ſomit hoffen wir, daß auch er zufrieden Böhmens Hauptſtadt verlaſſen wird.

Warnung für das muſikliebende Publikum.

(Berlin 22. November 1816.)

Der Muſikhändler, Herr Friedrich Hofmeiſter in Leipzig, hat ein von mir für Clarinette, 2 Violinen, Bratſche und Violoncell geſchriebenes Quintett, op. 34 — als Solo-Sonate für das Pianoforte arrangirt, unter folgendem irreleitendem Titel herausgegeben:

Sonate pour le Pianoforte,

arrangé d'un Quintuor pour Clarinette

par

C. F. Ebers

de

Charles Maria de Weber.

Op. 34.

Da Herr Hofmeiſter auf mein dringendes Verlangen, obige fehlerhafte, unrichtige, das Original-Werk verſtümmelnde, und deſſen Sinn häufig zerſtörende Herausgabe zurückzunehmen blos äußerte: „hat ſich der Arrangeur Fehler zu Schulden kommen laſſen, ſo mag er die ſchärfſte Kritik über ſich ergehen laſſen, mir kann das faſt gleichgültig ſein“, ſo bleibt mir nichts Anderes übrig, als mich auf's Feierlichſte vor dieſer Herausgabe zu verwahren, und die Freunde

der Kunſt davor auf's Dringendſte zu warnen, indem ich, mich aller weiteren Bemerkungen enthaltend, nur anzeige, daß — die wahrſcheinlich bloßen Stichfehler ungerechnet — erſtens, an Ein und Vierzig Stellen die Melodie-Formen unnöthiger Weiſe geändert worden ſind, und zweitens an einer Stelle, Ein Takt, an der zweiten elf Takte, an der dritten Ein Takt, an der vierten acht Takte, an der fünften Ein Takt und an der ſechſten vier Takte fehlen.

Carl Maria von Weber.

An die geehrte Direktion des dramaturgiſchen Wochenblattes zu Berlin. Poſtſtraße 27.

(Prag 20. December 1816.)

In Nr. 24 vom 14. December a. c. des vielſeitigen dram. Wochenblattes, iſt in einem Schreiben di dato Prag am 25 —, das Leichenbegängniß des verehrten Theaterdirektors Liebich, als ein wehmüthiges Feſt geſchildert. Ich bedaure alſo, daß ich zum Nachtheil dieſer Zeitung anzeigen, und die Sache dahin berichtigen muß, daß das Leichenbegängniß noch nicht ſtattfinden konnte, weil Dir. Liebich den 14. noch lebte, und ſich auf dem Wege der Beſſerung befand; zur wahren Freude aller guten Muſiker und Kunſtfreunde.

Nächſt dieſem erlauben Sie mir noch die Gewiſſenhaftigkeit zu erwähnen, die Sie zwar bei jeder Gelegenheit, aber in der Dresdner Correſpondenz-Nachricht vom 20. Novbr. deſſelben Blattes erneut an den Tag legen, nämlich die Anſichten Ihrer Mitarbeiter auch gegen Ihre eigene richtige Ueberzeugung unberichtigt abdrucken zu laſſen. Zur Steuer blos der Wahrheit zeige ich an, daß Mlle. Brand zehn Jahre an den Herren Nachrichter oder Nachrichtertheiler zu gute behält, da ſie eben ihr 21. Jahr angetreten hat.

Ich bin überzeugt, daß Ihnen dieſe Berichtigungen willkommen ſein werden, da Sie oft genug Ihre Liebe zur Wahrheit verſichert haben.

Auch ich mache es mir zum Vergnügen zu der Vervollkommnung eines Blattes zufällig mitwirken zu können, das in Berlin, wo man täglich Gelegenheit hat sich von dessen wahrem Werth zu überzeugen, so richtig gewürdigt wird. Schließlich ersuche ich eine löbl. Redaktion dieses Schreiben in dem nächsten Blatte vom 28. einrücken zu lassen, und bin mit ganz besonderer Hochachtung

Einer löbl. Redaktion

ganz Ergebener.

Ueber:

„Undine“,

nach dem Mährchen gleichen Namens von Fr. de la Motte Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von C. T. A. Hoffmann, zuerst auf dem Königl. Theater zu Berlin erschienen.

(Prag 25. December 1816.)

Als ich den Vorsatz faßte, etwas über dieses schöne Werk öffentlich zu sagen, wandelten unwillkürlich Anzeigen, Recensionen, oder wie man es immer nennen will, gleichen Zweckes, vor meinem Innern vorüber, indem sich mir zugleich vergegenwärtigte, wie ungemein schwierig es sei, ein bestimmtes Bild des beurtheilten Gegenstandes durch sie zu erhalten, oder etwas dem Eindrucke Aehnliches, dessen das Werk selbst fähig ist. Es schien mir dabei immer entweder auf die gewöhnlichen Gesellschaftsurtheile hinaus zu laufen, wo ohne weitere Beweisführung es eine Partie gut, die andere schlecht findet, die gemäßigte es weder verwirft noch erhebt, und alles nur Gewicht und Glaubwürdigkeit durch die Persönlichkeit des Beurtheilers, und des ihm wieder partiell geschenkten Vertrauens erhält; oder es scheint in die Einzelnheiten des musikalischen Baues in technischer Hinsicht sich einlassend, bei den großen Werken, die nicht sogleich in Jedermanns Hände kommen können, in kleine Theilchen aufgelöst zu zerstieben.

Die größten Wirkungen und Schönheiten gehen nur aus der Art ihrer Auf- und Zusammenstellung hervor, verlieren meist immer,

einzeln herausgehoben, ihre ganze Eigenthümlichkeit, ja, zeugen oft ſcheinbar wider ſich ſelbſt, indem ſie, ſo allein betrachtet, faſt bedeutungslos werden. Ihr wahres organiſch-verbundenes Zuſammenleben mit dem Uebrigen vermag doch auch die lebendigſte Beſchreibung nicht ganz fühlbar zu machen.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſe Meinung auch vielfältiger Beſchränkung unterliegt, und namentlich bei ſchon allgemein verbreiteten Kunſtwerken, deren Bau und Weſen zu zergliedern nur heilbringend für die Belehrungſuchenden ſein kann; in vorliegendem Falle aber, wo blos Zweck iſt, das Publikum auf ein Werk aufmerkſam zu machen, in dem man die geiſtige Region anzudeuten ſucht, in der es ſich bewegt, und die Geſtalt, die der Componiſt ihm verliehen hat, in bezeichnenden Umriſſen darſtellen will, erſcheint es mir nothwendig, erſt auseinander zu ſetzen, wie der Beurtheiler ſelbſt ſehe, glaube und denke, woraus dann leicht das Reſultat für Jeden zu ziehen, in wiefern er ſeinen hieraus entſpringenden Urtheilen beipflichten könne.

In dieſer Hinſicht glaube ich das folgende Bruchſtück aus einer größern Arbeit von mir, noch der eigentlichen Anzeige der Oper, voranſchicken zu müſſen, indem es auch überdies die Geſtaltung der Oper Undine größtentheils ausſpricht.

Urtheile, in aller Art ſehr widerſprechend, aus eben berührten Gründen erzeugt, hatte ich über die Oper Undine hören müſſen. Ich ſuchte ſo viel als möglich einer gänzlichen Unbefangenheit theilhaft zu werden, wenn ich gleich mich der Erwartung von etwas Bedeutendem nicht erwehren konnte, zu welchem ich mich, den Schriften Herrn Hoffmann's gemäß, vollkommen berechtigt fühlen konnte.

Wer mit dieſem Phantaſie-Gluthſtrome und tiefem Gemüthe ſo Mozart's Geiſt erfühlen konnte (wie im erſten Theile der Phantaſie-Stücke in Callot's Manier), in dem Aufſatze über den Don Juan geſchehen iſt, der kann nichts unbedingt Mittelmäßiges leiſten,

höchſtens die Gränze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln.

Die Bearbeitung erſcheint Ref. als ein dramatiſirtes Mährchen, in dem wohl mancher innere Zuſammenhang beſtimmter und klarer hätte verdeutlicht werden können. Herr von Fouqué kannte das Mährchen gar zu gut, und da iſt denn gewiß eine Art von Selbſttäuſchung, die auch die andern wiſſend glaubt, möglich. Doch iſt es keineswegs unverſtändlich, wie Viele behaupten wollen.

Deſto deutlicher, klarer und in beſtimmten Farben und Umriſſen hat der Componiſt die Oper in's Leben treten laſſen. Sie iſt wirklich ein Guß, und Ref. erinnert ſich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magiſchen Bilderkreiſe, den der Tondichter in ſeiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er faßt ſo gewaltig vom Anfange bis zu Ende das Intereſſe für die muſikaliſche Entwickelung, daß man nach dem erſten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat, und das Einzelne in wahrer Kunſtunſchuld und Beſcheidenheit verſchwindet. Mit einer ſeltenen Entſagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen verſteht, der weiß, was es heißt, die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Herr Hoffmann es verſchmähet, einzelne Tonſtücke auf Unkoſten der übrigen zu bereichern, welches ſo leicht iſt, wenn man die Aufmerkſamkeit auf ſie lenkt, durch breitere Ausführung und Ausſpinnen, als es ihnen eigentlich als Glied des Körpers zukömmt. Unaufhaltſam ſchreitet er fort, von dem ſichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu ſein, und das dramatiſche Leben zu erhöhen, ſtatt es in ſeinem raſchen Gange aufzuhalten oder zu feſſeln.

So verſchieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Perſonen erſcheinen, ſo umgiebt ſie, oder ergiebt ſich vielmehr aus Allem jenes geſpenſterhafte, fabelnde Leben, deſſen ſüße Schauer-Erregungen das Mährchenhafte ſind.

Am mächtigſten ſpringt Kühleborn hervor (Ref. ſetzt die Bekanntſchaft mit dem Mährchen von Fouqué voraus) durch Melodieen-Wahl und Inſtrumentation, die ihm ſtets treu bleibt, und ſeine unheimliche Nähe verkündet. Da er, wo nicht als das Schickſal

ſelbſt, doch als deſſen nächſter Mittelsvollſtrecker erſcheint, ſo iſt dieß auch ſehr wichtig.

Nächſt ihm das liebliche Wellenkind Undine, deren Tonwellen bald lieblich und freundlich gaukeln und kräuſeln, oder auch mächtig gebietend ihre Herrſcherkraft künden. Höchſt gelungen und ihren ganzen Charakter umfaſſend, dünkt Ref. die Arie im 2. Akte, die ſo ungemein lieblich und geiſtvoll behandelt iſt, daß ſie als ein kleiner Vorgeſchmack des Ganzen dienen kann, und daher bald allgemein geſungen ſein wird.

Der feurig wogende, ſchwankende, jedem Liebeszuge ſich hinneigende Huldebrand, und der fromme, einfache Geiſtliche mit ſeiner ernſten Choral-Melodie, ſind dann am bedeutendſten. Mehr in den Hintergrund treten Berthalda, Fiſcher und Fiſcherinnen, Herzog und Herzogin.

Die Chöre der Landleute athmen ein heiteres, reges Leben, das ſich in einigen Stücken zu einer ungemein wohlthuenden Friſche und Luſt erhebt und entfaltet, im Gegenſatze zu den ſchauerlichen Chören der Waſſer- und Erd-Geiſter, in gedrängten, ſeltſamen Fortſchreitungen.

Am gelungenſten und wirklich groß gedacht erſcheint Ref. der Schluß der Oper, wo der Componiſt noch als Krone und Schlußſtein auch alle Harmoniefülle rein achtſtimmig im Doppelchor ausbreitet, und die Worte: „Gute Nacht aller Erdenſorg' und Pracht", mit einer herzlich andächtigen und im Gefühle der tiefen Bedeutung, mit gewiſſer Größe und ſüßer Wehmuth erfüllten Melodie ausgeſprochen ſind, wodurch der eigentlich tragiſche Schluß doch eine ſo herrliche Beruhigung zurückläßt. Ouverture und Schluß geben ſich hier, das Werk umſchließend, die Hände.

Erſtere erregt und eröffnet die Wunderwelt ruhig beginnend im wachſenden Drängen, dann feurig einherſtürmend, und dann gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuſchließen, in die Handlung eingreifend. — Letzterer beruhigt und befriedigt vollkommen.

Das ganze Werk iſt eines der geiſtvollſten, das uns die neuere Zeit geſchenkt hat. Es iſt das ſchöne Reſultat der vollkommenſten

Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegtesten Ideengang, Berechnung der Wirkungen des Kunst-Materials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodieen.

Es spricht sich hierdurch von selbst aus, daß große Instrumental-Effekte, Harmoniekenntniß und oft neue Zusammenstellungen, richtige Deklamation ꝛc. darin enthalten sind, als die nothwendig jedem wahren Meister zu Gebote stehen müssenden Mittel, ohne deren geläufige Handhabung keine Freiheit der Geistesbewegung denkbar ist.

Um nun aber gleich für die Folge etwas zu tadeln, denn: „Lob und Tadel muß ja sein," so will Ref. einige Wünsche nicht bergen, obwohl er eben in Undine nichts anders haben möchte, da alles, wie es einmal da steht, unbedingt so, und nicht anders, nothwendig ist, und man eigentlich wohl abwarten sollte, ob in einem andern Werke dasselbe sich offenbare. Aber man kann einem Componisten doch wohl ungefähr auch in einem Werke ablauschen, was seine Lieblingswendungen sind, vor denen ehrliche Freunde immer warnen sollen, als am Ende Manier erzeugend.

So ist Ref. aufgefallen die Vorliebe

1. für kleine, kurze Figuren, denen es sowohl leicht an Mannigfaltigkeit fehlt, als sie leicht die Cantilena verdrängen und verdunkeln, die dann heraustreten zu machen große Kenntniß und Sorgfalt von Seiten des Dirigenten voraussetzt.

2. Die Vorliebe für Violoncelle und Bratschen, für verminderte Septimen-Accorde, und oft zu schnell abgebrochene Schlüsse, die wenigstens beim ersten Anhören etwas Störendes haben, und wenn auch nicht unrichtig, doch oft ungenügend sind, und gewisse Bewegungen in den Mittelstimmen, die, wegen ihrer öftern Benutzung von Cherubini, sehr den Haufen geneigt machen, Aehnlichkeiten erspähen zu wollen.

Die Aufführung ist in Hinsicht der Garderobe und Dekoration prächtig, rücksichtlich des Gesanges und Spieles gelungen zu nennen.

Das fortwährend gedrängtvolle Haus beweist den Antheil, den das Publikum stets gleich, ja immer mehr und mehr, an der Oper

nimmt. Die Uebelgeſinnten wollen der Dekoration viel zuſchreiben; wenn aber Ref. bemerkt, daß in andern Stücken, wo dieſes der Fall iſt, die Leute nur dieſen Moment ablauern, und dann wieder gehen, hier aber mit ſtets gleicher Aufmerkſamkeit vom Anfange bis zum Ende bleiben, ſo beweiſt dies ſchon hinlänglich für das Intereſſe, das ihnen die Sache ſelbſt einflößt.

Rauſchenden Beifall könnte der Componiſt faſt allen Muſikſtücken durch wenig vermehrte Schlußtakte verſchaffen, da hingegen ſich hier alles immer raſchhandelnd vorwärts drängt.

Möge Herr Hoffmann der Welt bald wieder etwas ſo Gediegenes, als dieſe Oper iſt, ſchenken, und ſein vielſeitiger Geiſt, der als Schriftſteller ihm in kurzer Zeit Ruhm verſchaffte, und als Geſchäftsmann (Königl. Preuß. Kammer-Gerichts-Rath in Berlin) die Achtung ſeiner Collegen ſichert, auch in dieſem Kunſtzweige thätig wirken und ſchaffen.

1817.

Einleitung zu:

Dramatiſch-muſikaliſchen Notizen, als Verſuche, durch kunſtgeſchichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurtheilung neu auf dem Königl. Theater zu Dresden erſcheinender Opern zu erleichtern*).

An die kunſtliebenden Bewohner Dresdens.

(26. Januar 1817.)

Indem die Bewohner Dresdens durch die huldvolle Vorſorge und bewährte Kunſtliebe ihres erhabenen Monarchen, vermöge der vor ſich gehenden Gründung einer deutſchen Opern-Anſtalt, eine

*) Dieſe dramatiſch-muſikaliſchen Notizen mußten, um des Beibehaltens chronologiſcher Ordnung willen, an drei Stellen durch Einſchaltung von Aufſätzen anderer Art unterbrochen werden. Der Herausgeber.

ſchöne Bereicherung ihres Lebensgenuſſes erhalten ſollen, ſcheint es dem Gedeihen der Sache zuträglich, ja vielleicht nothwendig, daß derjenige, dem die Pflege und Leitung des Ganzen für jetzt übertragen iſt, die Art, Weiſe und Bedingung zu bezeichnen ſucht, unter welcher ein ſolches Unternehmen in's Leben treten kann.

Es tritt des Menſchen Herzen das näher, was es gründen, wachſen und fortſchreiten ſehen kann. Es wird ihm das lieber und werther, was es auch in ſeinen Theilen und Bau beobachten lernt; und was ſoll ihn zunächſt freundlicher anſprechen, als das Treiben und Wirken der Kunſt: das ſchöne Erzeugniß des erhöhten Lebens, zu dem jeder Einzelne im Volke eine unſichtbar mitwirkende Triebfeder iſt, und ſich auch als ſolche gewiß fühlt.

Es iſt daher ſogar den Verwaltern des ihnen anvertrauten öffentlichen Kunſtſchatzes Pflicht, dem Publikum zu ſagen, was es zu erwarten und zu hoffen habe, und in wie fern man auf freundliche Aufnahme und Nachſicht von ſeiner Seite rechnen müſſe.

Leicht und ſchnell ſind große Erwartungen erregt, ſchwer iſt es, vermöge der Natur der Sache, ſelbſt nur gerechte Forderungen zu befriedigen.

Die Kunſtformen aller übrigen Nationen haben ſich von je her beſtimmter ausgeſprochen, als die der Deutſchen. In gewiſſer Hinſicht nämlich. — Der Italiener und Franzoſe haben ſich eine Operngeſtalt geformt, in der ſie ſich befriedigt hin und her bewegen. Nicht ſo der Deutſche. Ihm iſt es rein eigenthümlich, das Vorzügliche aller Uebrigen wißbegierig und nach ſtetem Weiterſchreiten verlangend an ſich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den Andern es meiſt auf die Sinnenluſt einzelner Menſchen abgeſehen iſt, will er ein in ſich abgeſchloſſenes Kunſtwerk, wo alle Theile ſich zum ſchönen Ganzen runden und einen.

Hieraus folgt, nach der Anſicht des Verfaſſers, daß die Aufſtellung eines ſchönen Enſemble's die erſte Nothwendigkeit iſt.

Hat eine Kunſtdarſtellung es erreicht, in ihrem Erſcheinen nichts Störendes mitgebracht zu haben, ſo hat ſie ſchon etwas Verdienſt-

liches, das Gefühl der Einheit — bewirkt. Dieſes iſt durch Eifer, Liebe zur Sache und richtige Benutzung der dabei beſchäftigten Kräfte zu erreichen.

Schmuck, Glanz und Enthuſiasmus werden einer Kunſtanſtalt nur durch ausgezeichnete hohe Talente verliehen. Dieſe ſind in der ganzen Welt ſelten. Bewahrt und feſtgehalten, wo ſie ſind, ſind nur die Zeit, und der Segen, der jedem menſchlichen Beginnen allein Gedeihen bringen kann, im Stande, dieſe in der Folge zu verſchaffen. Wenn daher jetzt von Eröffnung der deutſchen Opern-Vorſtellungen die Rede iſt, ſo können ſolche nur als Verſuche zur Bildung eines Kunſtkörpers eines Theils betrachtet werden, andern Theils als Mittel, fremde Talente, darin erſcheinend, würdigen und kennen zu lernen; und endlich als eröffnete Laufbahn zur weitern Kunſtbildung.

Was mit den ſchon vorhandenen Mitteln geleiſtet werden ſoll, empfehle ich der freundlich nachſichtsvollen Güte des richtenden Publikums. Durch die ſpätere Bereicherung des Perſonals wird nicht nur manches ſchon gegenwärtige Vorzügliche, zweckmäßig an ſeinen Platz geſtellt, im vortheilhafteſten Lichte erſcheinen, ſondern überhaupt dann erſt ein planmäßiger Gang in Hinſicht der Wahl der Opern und deren abwechſelnder Folge, ſich auf Muſikgattung und ſceniſche Tendenz beziehend — eintreten können, der dem Publikum das Beſte aller Zeiten und Orte mit gleichem Eifer wiederzugeben ſuchen ſoll.

Um die Anſchaulichkeit dieſes Willens den Kunſtfreunden näher zu bringen, hoffe ich durch nachfolgende Notizen, die jedesmal dem Erſcheinen einer neuer Oper vorangehen werden, wenigſtens mein Verlangen an den Tag zu legen, das Gute ſo weit zu fördern, als meine Kräfte es erlauben, und möge mir dabei der Wunſch nicht verargt werden, dieß nicht mißdeutet, ſondern mit Liebe aufgenommen zu ſehen.

Dresden, den 27. Januar 1817.

1.

— — Der rohe Menſch iſt zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen ſieht; der Gebildete will empfinden, und Nachdenken iſt nur dem ganz Ausgebildeten angenehm. — —

Goethe.

— — Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunſt des Ideals zu entfernen droht. Dieſe muß die Wirklichkeit verlaſſen und ſich mit anſtändiger Kühnheit über das Bedürfniß erheben; denn die Kunſt iſt eine Tochter der Freiheit, und von der Nothwendigkeit der Geiſter, nicht von der Nothdurft der Materie, will ſie ihre Vorſchrift empfangen. Jetzt aber herrſcht das Bedürfniß und beugt die geſunkene Menſchheit unter ſein tyranniſches Joch. Der Nutzen iſt das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fröhnen und alle Talente huldigen ſollen. Auf dieſer groben Wage hat das geiſtige Verdienſt der Kunſt kein Gewicht, und, aller Aufmunterung beraubt, verſchwindet ſie vor dem lärmenden Markte des Jahrhunderts.

Schiller.

Die trefflichen Worte Goethe's und Schiller's mögen hier zur Einleitung dienen, und es wird zugleich der Leſer — auf deſſen Nachſicht ich bei meinen Verſuchen rechne — es mir nicht verdenken, wenn ich hinter den Aeußerungen großer Männer zugleich eine Art von Schutzwehr bei meinem neuen, etwas gewagten, Unternehmen ſuche. Ich fühle mich zu demſelben durch die Stelle, auf der ich ſtehe, aufgefordert, indem die ſchöne Pflicht auf mir ruht, durch die freundlichen Leiſtungen der Kunſt auf die Gemüther und den Geſchmack des Publikums zu wirken.

Die ſchöne Zeit, wo die Segnungen der allgemeinen, dauernden Ruhe jeden Menſchen befeuerten und aufmunterten, ſeine freien Stunden den ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften zu widmen, — wo die Erſcheinung eines neuen Kunſtwerkes das Geſpräch des Tages und aller geſelligen Kreiſe war, wo Jedermann — nicht von ſtür-

miſchen Anregungen von außen gedrängt — ſich frei und gern mit dem Höhern des Lebens beſchäftigte, als Bedürfniß einer fühlenden Seele und Nahrung des Geiſtes; — dieſe ſchöne Zeit war uns lange geraubt, und dadurch natürlich auch die nothwendig theilnehmende Aufmerkſamkeit des Publikums auf die Erzeugniſſe der Kunſt.

Ein wahrhaft gutes Werk bewährt freilich in der Länge der Zeit ſeine Vorzüge, und weiß ſich die Theilnahme der Menge zu verſchaffen, indem es endlich durch wiederholte Anklänge zum Gemüthe ſpricht. Ganz anders iſt aber doch die Wirkung, wenn das Gemüth ſchon gleichſam vorbereitet auf den Genuß iſt, der ſeiner wartet.

Es iſt mit allen Verhältniſſen im Leben ſo. Sucht nicht Jeder, in den Kreis einer Geſellſchaft von einem ſchon geachteten Theile derſelben eingeführt zu werden, während dieſer durch einige bezeichnende Worte das Weſen ſeines Eingeführten der Geſellſchaft kenntlich zu machen ſucht? Von der Geburt bis zum Tode haben wir Pathenſtelle vertretende Freunde.

Es ſei alſo auch mir erlaubt, die meiner Obhut und Pflege anvertrauten Werke bei ihrem Erſcheinen demjenigen zu empfehlen, deſſen Dienſt, deſſen Erheiterung, deſſen Bildung ſie geweiht ſind.

Ich habe dabei freilich mich vorzüglich vor einer gefährlichen Klippe zu hüten; nämlich davor, daß — indem ich die ihn vorzüglich bezeichnenden Eigenthümlichkeiten, den Kunſtlebenslauf und Charakter meines Pfleglings und deſſen Schöpfers berichte, — nicht etwa das, was blos einen Geſichtspunkt zur richtigen Beurtheilung deſſelben aufſtellen ſoll, — ſchon als ein vorgegriffenes Urtheil über ihn erſcheine. Dieß hieße die ſchönſten und heiligſten Rechte der Volksſtimme verletzen.

Indem ich die Gefahr kenne, glaube ich ſie auch ſchon halb überſtanden zu haben, und mein Streben, die Klippe zu umgehen, wird es beweiſen.

Deſſen ungeachtet halte ich es für nothwendig, auch hier auf Nachſicht für den Eifer zu rechnen, der mich vielleicht zuweilen für die gute Sache zu weit führen möchte; indem auch hier nur der

Enthusiasmus, der den Künstler belebt, und den er so gern aller Welt einzuflößen wünschte, mich zuweilen über die Grenzen des trockenen Berichts leiten könnte.

Vor allem wird mir eine heilige Wahrheitsliebe das erste Gesetz sein; sie ist die strengste Pflicht vor dem Richterstuhl des Publikums. Ich werde die früheren Schicksale der erscheinenden Werke nicht mit Stillschweigen übergehen, ohne dabei für ihr künftiges besorgt zu sein. Nicht jede Pflanze gedeiht in jedem Boden. Was ihr in einem Klima Blüthen und Schönheit schenkt, kann ihr im andern verderblich werden. Eine sorgfältige Pflege wird wenigstens Mißgestalten verhüten, und in dem Streben zum Guten sollen mich auch einseitige Meinungen Einzelner, die, ohne ein eigenes Urtheil zu besitzen, nur vergleichungsweise zu richten im Stande sind, nicht irre machen, denn die Erfahrung hat gelehrt, daß die Gesammtstimme des Publikums beinahe immer gerecht sei.

Ueber:

„Joseph in Aegypten“,

Oper von Mehul.

(Dresden 28. Januar 1817.)

Donnerstag den 30. Januar 1817 erscheint zum ersten Male auf unserer Bühne die Oper: Jakob und seine Söhne in Aegypten, nach dem Französischen des Alex. Duval. Musik von Mehul.

Mehul behauptet ohnstreitig, nächst Cherubini, den ersten Rang unter den Componisten, die auf ihrer künstlerischen Laufbahn in Frankreich sich vorzugsweise entwickelten und bildeten, und durch die Wahrheit ihrer Leistungen endlich ein Eigenthum aller Nationen wurden. Wenn vielleicht Cherubini noch viel genialer zu halten ist, so tritt dagegen bei Mehul mehr Besonnenheit, die weiseste Berech-

nung und Anwendung ſeiner Mittel und eine gewiſſe gediegene Klarheit hervor, die deutlich das angelegentliche Studium der älteſten italieniſchen Meiſter und vorzugsweiſe der Gluck'ſchen dramatiſchen Schöpfungen beurkundet.

Große dramatiſche Wahrheit und lebendiges Fortſchreiten ohne zweckwidrige Wiederholungen, die Erreichung großer Effekte mit den oft einfachſten Mitteln, und eine Oekonomie der Inſtrumentation, die gerade nur das giebt, was durchaus nothwendig iſt, ſind ihn vorzüglich bezeichnende Eigenſchaften.

Von ſeinen Hymnen und Liedern ſind in der Revolutionszeit viel in's Volk übergegangen, und namentlich ſchreibt man ihm die Marſeiller Hymne zu. Von einigen zwanzig Opern, die er geliefert, haben hauptſächlich Euphroſyne (zuerſt 1791 in Paris gegeben), Adrien, Ariodant, une Folie, Helene, Joseph, und die Blinden von Toledo ſeinen Ruf begründet, und ihn als Meiſter der Kunſt in den verſchiedenſten Muſikgattungen bewährt. Enthuſiasmus erregte auch beſonders ſeine Ouverture de jeune Henri, obwohl dieſe Oper ſelbſt ganz durchfiel, und nur die Ouverture viele Tage nach einander allein, und jedesmal da Capo gerufen, gegeben werden durfte. In Deutſchland haben ſich beinahe alle oben benannten Werke verbreitet; am wenigſten Adrien und Ariodant, am meiſten une Folie, unter dem Titel: Je toller je beſſer, oder: die beiden Füchſe, überall mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen, dann Helene, und die Blinden von Toledo, neueſtens aber die Oper Joſeph, oder Jakob und ſeine Söhne in Aegypten; die uns hier zunächſt angeht.

Wer die leichtfertige Lieblichkeit, das fröhliche volkseigene Aufjauchzen und den durchaus heiter gaukelnden Sinn in der Muſik zu une Folie kennt und achten gelernt hat, wird mit Recht die Vielſeitigkeit des Geiſtes und Gefühls dieſes Meiſters bewundern, wenn er Joſeph hört.

Ein wahrhaft patriarchaliſches Leben und Farbengebung erſcheint hier mit ächt kindlich rein frommem Sinne gepaart. Haltung der

Charaktere und erschütternde Wahrheit des leidenschaftlichen Ausdruckes ist unverkennbar mit großer Meisterschaft, Theaterkenntniß und klarer Anschauung des dem Ganzen Nothwendigen gegeben.

Aller unnöthige Klingklang und Flitterstaat ist hier vom Componisten verschmäht; die Wahrheit war sein Streben, und schöne, rührende Melodieen führte ihm sein Genius zu.

Die Anzeige ist der Verf. noch den Zuhörern schuldig, daß der Schluß der Oper mit dem kurzen Sologesange des Josephs und darauf folgendem Chore, vom Hrn. Musikdirektor Fränzel in München, ganz dem Geiste Mehuls sich anschmiegend, dazu componirt ist. Der Verfasser ist ein erklärter Widersacher aller Einschiebsel, Weglassungen und sonstigen Verstümmelungen des Originalwerkes, und wird darüber später öfter Gelegenheit haben, sich auszusprechen. Wenn er es aber hier erduldsam findet, so liegt dieses in einer lokalen Kunsteigenheit aller französischen Opern, deren Schlußchöre, durchaus beinahe, bedeutungslos sind, weil der rege Sinn der Franzosen, nach Lösung des Knotens, gleich alles unbedeutend finden, und es nicht beachtend, fortstürmen heißt. Der Deutsche läßt sich gern noch in den erzeugten angenehmen Gefühlen wiegen, und folgt theilnehmend dem Darlegen derselben von den ihm lieb gewordenen Charakteren auf der Bühne. Die Rücksicht also, daß die Oper wirklich durch diesen Zusatz gewonnen habe, und die geringere, daß sie so in ganz Deutschland gegeben wird, bewogen ihn, es in dieser Gestalt zu lassen.

Mehul privatisirt jetzt, seit der Auflösung des National-Instituts und Musik-Conservatoriums, wo er Mitglied und Professor war, in Paris, und arbeitet, dem Vernehmen nach, an einer großen Oper.

Ueber:

„Das Hausgeſinde“,

Operette von Fiſcher.

(Dresden 13. Februar 1817.)

Dienſtag den 18. Februar 1817 zum erſten Male: Das Hausgeſinde, Oper in 1 Akte, nach dem Franzöſiſchen, mit Muſik von Fiſcher. — Ein heiteres Spiel, allen Freunden fröhlichen Scherzes und der dem Vergnügen beſtimmten Zeit, die es beſchließt, gewidmet. So lokal in der Regel die Volkspoſſe im Allgemeinen iſt, und nur durch heimathlich vertraute Figuren und Charaktere wirkt, mit denen ſich, wenn auch nicht angeborene, doch anerzogene Begriffe vom Burlesken und Lachen Erregenden verbinden, — woher es auch kommt, daß jedes Volk den in einer komiſchen Perſon ausgeſprochenen Repräſentanten ſeiner launigen und lächerlichen Seite hat, — ſo haben ſich doch zuweilen einzelne dergleichen Geſtalten von einer Nationalbühne auf die andere verpflanzt, und ſind durch die Bearbeitung mehr oder weniger nationaliſirt und dem im Volke wohnenden Begriffe von Komik näher gebracht worden. — Selten iſt dieß ganz gelungen, meiſtens war, zum Wohlgefallen daran, kritiſche Berückſichtigung und Erkenntniß des jedem Volke Eigenthümlichen nothwendig, und dadurch ſchon, und nur für Wenigere ganz von Wirkung und Verſtändlichkeit. Um den Falſtaff, John Bull der Engländer, den Harlequin (ja nicht mit dem deutſchen Hanswurſte zu verwechſeln) und den Policinello der Italiener ꝛc. ganz zu genießen, gehört Vertraulichkeit mit dem National-Charakter dazu. — Seit 20 Jahren und länger iſt durch das Talent eines trefflichen Komikers (Brunet in Paris) ein eigener Charakter, unter dem Namen Jocriſſe, in Frankreich zum Lieblinge aller Lachluſtigen geworden. Im Théâtre des Variétés war und iſt er die ſtehende Hauptfigur, um die ſich das Ganze dreht, und die, in hundertfältige Beziehungen gebracht, in eben ſo viel Stücken das Publikum ergötzt. — In ein-

zelnen Theilen Deutſchlands zeigen ſich ähnliche komiſche, gleichbleibende Geſtalten, und was ehemals der Hanswurſt (namentlich der berühmte Prehhauſer) in ganz Deutſchland war und wirkte, ſpricht ſich nur noch in Wien im Kasperle, und in Bayern im Lipperl aus. — Dummheit und Tölpelhaftigkeit, mit einem gewiſſen Grade von deſto pikanter erſcheinendem Naturwitze, der an jeder Sache die lächerliche Seite auf die oft unerwartetſte Weiſe hervortreten heißt, ſind beinahe bei allen Völkern die Grundzüge ihrer komiſchen Perſonen. — Von den unzähligen Abenteuern des Jocriſſe, die ihn ſogar endlich (1809) in die Hölle brachten, iſt, meines Wiſſens, nur vorliegendes Hausgeſinde, nach le désespoir de Jocrisse bearbeitet, auf die deutſche Bühne gebracht worden. Zunächſt in Wien von dem bekannten Komiker Haſenhuth, der, unter dem Namen des Taddädls, ſich ſelbſt einen höchſt komiſchen Charakter ſchuf, (beſonders in Abſicht auf Ton, durch das fiſtulirende Sprechen und Schnarren in den höchſten Tönen) — und dann, auf etwas andere Weiſe gemodelt, von dem ehemals in Berlin angeſtellten Komiker Wurm. In Wien wurde an die Stelle des, da natürlich wirkungsloſen, franzöſiſchen Vaudeville eine neue Muſik geſchrieben, von dem, zuletzt bei dem Wiedner Theater als Compoſiteur angeſtellten, talentvollen jungen Manne, Herrn Fiſcher, der leider in der Blüthe ſeiner Jahre vor Kurzem ſtarb, und ſchöne Früchte in der Folge verſprochen hätte, indem er eine Mannigfaltigkeit lieblicher Melodieen mit Laune und gründlichen Kenntniſſen verband. Außer einer Menge von eingelegten Muſikſtücken in andere Opern, nach der leidigen Willkür in Wien, machten beſonders von ihm die beiden Opern: „Die Feſtung an der Elbe“, in 3 Akten, und „Die Verwandlungen“, in 1 Akte, ausgezeichnetes Glück, und beweiſen ſein Talent. — Auch vorliegender Oper iſt ihr Verdienſtliches nicht abzuſprechen, und was das Ganze betrifft, kann man von ihr auch nur ihre Wirkung im Ganzen hoffen, da Laune des Augenblicks und heitere Stimmung des Gebers und Empfängers die Hauptſache dabei thun, der Zergliederer ſeiner Freude überall zu kurz kommt, und ſich überhaupt von dieſer Gattung nichts Beſſeres ſagen läßt, als was

Millin in ſeinem Magazin encyclopédique bei Gelegenheit des Jocrisse corrigé ſagt: „Ils font rire, c'est tout ce qu'il y a de mieux à en dire.“

Ueber:

„Fanchon, das Leiermädchen“,

von Himmel.

(Dresden 21. Februar 1817.)

Montag den 24. Februar zum erſten Male: Fanchon, das Leiermädchen, nach dem Franzöſiſchen, von Kotzebue bearbeitet. Muſik von Himmel. Die Anweſenheit der Mlle. Lindner aus Caſſel, die die Rolle der Fanchon als Gaſtrolle geben wird, iſt die Veranlaſſung des Erſcheinens dieſer in einem großen Theile Deutſchlands beliebten Oper, die als Vaudeville eine Zeitlang der Drehpunkt der Pariſer Aufmerkſamkeit war, und in vielen Parodieen den Antheil bewies, den das Publikum an ihr nahm.

Kotzebue bearbeitete ſie zunächſt für das Berliner Theater, und Himmel ſchuf eine neue Muſik in gleicher Beziehung dazu.

Friedrich Heinrich Himmel, 1765 zu Treuenbrietzen geboren, hat eine Art von näherem Anſpruche auf die Theilnahme der Dresdner Muſikfreunde dadurch, daß er ſeine eigentlichen Kunſtſtudien bei unſerm trefflichen Naumann machte, und dieſem jene Harmonieekenntniß, fließende Stimmenführung und Gewandtheit der Inſtrumentation verdankt, die ſeinen lieblichen Leiſtungen den Reiz einer gewiſſen Gediegenheit und Gewandtheit geben. Sein lebensluſtiger, heiterer Sinn, frohe Laune und Hang zum Lebensgenuſſe, ließen ihm nicht Zeit, in die tiefſten Geheimniſſe der Kunſt zu dringen, die, ohne reifes, anhaltend ſtrebendes Forſchen, ſelbſt dem von der Natur begünſtigten Genius ſich nicht erſchließen; denn wahrhaft Großes zu leiſten, iſt nur dem in ſich ganz geſammelten und abgeſchloſſenen Gemüthe möglich.

Himmel verdankt daher auch seinen Ruf größtentheils seinen herzlichen, sinnigen Liedern, der Composition von Tiedge's Urania, und der Oper Fanchon. In diesen einzelnen Lichtstrahlen seines schönen Talentes entfaltet sich ein großer Zauber italischer Lieblichkeit mit deutscher Vollendung in der Form; jedes dieser Musikstücke scheint, wie die Spitze eines frohen Augenblicks, ein künstlerischer Champagner-Moment. Die Vorliebe und Hinneigung zu dem Sentimentalen ist vorherrschend, und Himmel hat in dieser Gattung Sachen geliefert, die gewiß unter das Vorzüglichste gehören. Fanchon ist ein solcher Blüthenstrauß, in den verschiedensten Farben der Laune und des Gefühls spielend, ein Schmetterlings-Gaukeln im Kunstgarten. Versetzt in den elegantesten Zirkel des üppigen Paris, wird jedes Musikstück zum vorüberfliegenden Witz, Scherz, oder zur sonstigen Betonung erhöhten Gefühles.

Ausgeführte größere Musikstücke lagen außer dem Kreise dieser dem Vaudeville nachgebildeten Oper, oder eigentlichem Liederspiels. Sein ausgezeichnetes Glück verdankt es hauptsächlich dem genauen Anschmiegen an die Individualität der vorzüglichsten Künstler, die (1803) die Berliner Bühne schmückten, wo jeder einzelne Charakter nach dem schon vorhandenen gezeichnet schien. Die hieraus entspringende treffliche, durchaus abgerundete Darstellung, und die Leichtigkeit, mit der jeder Zuhörer sich diese Musik aneignen konnte, mußte es für eine Zeit zum Lieblingskinde des Publikums machen, und stets wird es, mit diesem Maaßstabe gemessen, eine ungemein liebliche Erscheinung in der Theaterwelt sein.

Von größern Arbeiten hat Himmel's Vasco di Gama und seine Trauerkantate auf den Tod Friedrich Wilhelm II. am meisten in der Welt gewirkt. Weniger gefiel eine spätere Oper: Die Sylphen (1807), und gänzlich mißfiel sein letztes Werk: Der Kobold, für das Wiedner Theater in Wien geschrieben. Als Clavierspieler hatte Himmel einen außerordentlichen Zauber im Anschlage, und eine Süßigkeit des Vortrages, der ohne eigentliche große Virtuosität allgemein entzückte.

Er ſtarb vor zwei Jahren als Königl. Preuß. Kapellmeiſter, und mit Recht können alle Freunde lieblichen, gefühlvollen Geſanges ihn beklagen.

Ueber:

Morlacchi's Oratorium „Isacco",

aufgeführt zu Dresden am heiligen Oſter-Vorabend.

(Dresden 20. März 1817.)

Wenn das Höchſte und Heiligſte des Lebens angeregt wird, und die erhabenen Bilder und Erinnerungen der Religion die Seele durchdringen, — da darf wohl der reinſte Aushauch menſchlichen Gefühles, die erhebende Tonkunſt nicht fehlen.

Sie, die mehr Tochter als Nachahmerin der Natur, in ihrer feierlich geheimnißreichen Sprache, Andacht gebend und erzeugend, unmittelbar auf das Gemüth wirkt, und tiefer Rührung Herrſcherin iſt.

Wie weiſe umfaſſen die kirchlichen Gebräuche die menſchliche Empfindung: das höchſte Leid in ſchauerlich feiernder Stille, das wiedergegebene Heil, mit des Tones freiem Aufſchwunge zum Schöpfer.

Herrlich und erhaben iſt es, für dieſen Zweck ſeine Kraft verſuchen zu dürfen, und befriedigend könnte dem Künſtler das Bewußtſein, gewirkt zu haben, genügen; aber wohl iſt es ihm doch auch nicht zu verargen, wenn er das, was er mit Liebe ſchuf, auch dem Sinne ſeiner Zuhörer näher bringen möchte.

Selten erſcheinend, ſchnell vorüberwandelnd iſt das Reſultat langer Anſtrengung. Vergönnt mag es alſo ſein, es gleichſam im Vorüberfluge etwas aufzuhalten, zumal wenn man glaubt, in der Behandlung des Stoffes ſich anderer Mittel, als die Vorgänger bedient zu haben, deren Wirkung durch nähere Bezeichnung derſelben weniger zweifelhaft den Zuhörer überraſchen ſoll.

Herr Kapellmeiſter Morlachi hat Metaſtaſio's Oratorium: Isacco, Figura del Redentore, neu bearbeitet. Mit freundlich ehrendem Zutrauen hat er den Wunſch geäußert, daß ich in meines Vaterlandes Sprache das Organ ſein möge, das ſeine Anſicht und Abſicht bei der Compoſition dieſes Oratoriums den Hörern deſſelben entwickle, und mit Freude und kunſtbrüderlichem Eifer will ich es verſuchen, ſeinem Willen zu entſprechen.

Die Maſſe der Hörer beurtheilt ſehr oft eine Arbeit blos deshalb lieblos oder hart, weil ſie nicht den Maßſtab anlegt, nach deſſen Verhältniſſen das Werk geſchrieben iſt, oder nicht aus dem Geſichtspunkte es ſieht, wie der Componiſt, vermöge ſeiner Talente, Bildung, und daraus entſpringenden Ueberzeugung und Willen, es nothwendig nur ſehen kann.

Im gewöhnlichen und allgemeinen Sinne iſt deutſches Werk italieniſchem Sinne ſo fremd und unbehaglich, wie italieniſches dem deutſchen. Kunſtbildung und Vertrautheit unterſcheidet und liebt an jedem das in ſeiner Art Vorzügliche. Vollendete Wahrheit aber behauptet in allen Zonen ihre Rechte ſiegend über alle kritiſche Anſichten, die am Ende doch auch nur in einer Wahrheit ſich auflöſen müſſen.

Wünſchenswerth und wahrhaft befördernd iſt aber jene Kritik, die wohlwollend mit den Augen des Componiſten ſehen will, es ihm aber zugleich ſagt, denſelben dadurch ſich ſelbſt entſchleiernd, und ihm ſein eigenes Geheimniß enträthſelnd, da jedes Weſen in der verzeihlichen und natürlichen Befangenheit des eigenen Geſichts- und Fähigkeits-Kreiſes lebt.

Rühmlich und volle Anerkennung verdienend iſt es ſchon, wenn, nach dem Kunſtglauben und Bedarfe eines fremden Landes gebildet, man fühlen lernt, daß dieſes nicht ausreiche auf anderm Boden. Es iſt dies ſchon ein ſchöner Schritt vorwärts auf der Bahn, und man hat dabei nur die Schwierigkeit hoch zu beachten, die Form nicht für die Sache zu nehmen.

Herr Kapellmeiſter Morlachi hat dieſes rühmliche Streben

ſchon in ſeinen letztern Arbeiten an den Tag gelegt, und bei dieſem Oratorium vielleicht noch mehr im Sinne und Auge gehabt.

Die frühere Behandlung des Textes war nach ſeiner Anſicht auch den Forderungen früherer Zeit angemeſſen. Die Secco Recitativi, vielen Arien und wenigen Chöre verbreiteten eine Leere, die dem an muſikaliſchen Reichthum gewöhnten Ohre der jetzigen Muſikwelt kaum genügen würde. Er hat alſo das Ganze in muſikaliſch beſtimmtere Formen gekleidet; die Worte, außer den ſich als Arien, Duetten,. ausſprechenden Muſikſtücken, nicht ſowohl blos als accompagnirte Recitative behandelt (wo Wahrheit des Ausdrucks doch noch größtentheils das Verdienſt des Sängers iſt), ſondern er hat dieſelben an eine beſtimmtere muſikaliſch-rhythmiſche Deklamation gefeſſelt, wodurch das Ganze mehr zu einem großen, in verſchiedenen Takt- und Tempo-Arten ſich bewegenden, Muſikſtücke wird. Nächſtdem lag ihm beſtimmte Charakterzeichnung der handelnden Perſonen am Herzen, und ſinnreich ſuchte er mehrern Stellen des Textes, die nur für Eine Stimme berechnet waren, Stoff zu Duetten, Terzetten und Chören abzugewinnen. Ein Verfahren, was wohl lobenswerth erſcheinen kann in dem Gefühle des Bedürfniſſes deſſelben, und da es Frevel geweſen wäre, eines Metaſtaſio Dichtung mit fremden Einſchiebſeln zu verunſtalten, welches weniger durch einige Abkürzung deſſelben zu befürchten war.

Hiermit glaube ich nun den Willen und die Anſicht des Componiſten ausgeſprochen zu haben; und es würde mich innig freuen, wenn ich dadurch zur erhöhten Wirkung ſeiner Abſicht beizutragen im Stande war.

Der Weg zum Ziele iſt breit und mannigfach geſtaltet, wir haben alle Platz darauf; er iſt auch ſteil, wohl uns, wenn wir uns alle die Hände bieten; Freude, Friede und Gedeihen der hohen Kunſt ſeien der Erfolg! So rufe ich im Namen aller es mit ihr redlich meinenden Künſtler aus.

Ueber:

„Helena“,

Oper von Mehul.

(19. April 1817.)

Bei der Anzeige der, Dienstag den 22. April 1817, zum ersten Male auf unserer Bühne erscheinenden Oper: Helena, nach dem Französischen des Bouilly, von Treitschke, Musik von Mehul, — habe ich blos, auf die von mir in den letzten Januarblättern dieser Zeitung, bei Gelegenheit der Oper: Jakob und seine Söhne, versuchte Bezeichnung der Eigenthümlichkeiten dieses trefflichen Meisters zurückweisend, noch zu bemerken: daß Helena um fünf Jahre früher als Jakob und seine Söhne geschrieben wurde, und uns heiteres, ländliches Leben mit dem schön eingeflochtenen Gegensatze leidenschaftlicher Erregung und Charaktere zu vernehmen giebt.

Obwohl in ganz anderer Gattung und Colorit, wird doch dem aufmerksamen Hörer auch hier wieder das sich selbst treu Bleibende und Selbständige des Componisten unverkennbar sein.

Dem musikalischen Gastrechte zu Folge, das dem Fremdlinge gern vergönnt, alle Mittel zur größern Entfaltung seines Talents anzuwenden und zu benutzen — werden Herr und Madame Weixelbaum, die die Rollen des Constantin und der Helena geben, eine Cavatine, ein Duett und eine Arie von italienischen Meistern einlegen. Dieses anzuzeigen, fordert die Achtung, die dem Schöpfer eines Kunstwerks gebührt, zur richtigen Beurtheilung desselben.

Nicht überflüssig dünkt es mir, bei dieser Gelegenheit wiederholt in's Gedächtniß zurückzurufen: daß wir die Ehre, eine deutsche Opern-Gesellschaft genannt zu werden, in diesem Augenblicke noch ablehnen müssen, und daß alle Vorstellungen in dieser Beziehung nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers — (aber ja nicht als ein schon wirklich existirender) betrachtet werden müssen, die uns Mittel geben, fremde Talente würdigen und zu

ſpäterer Benutzung kennen zu lernen, und als eröffnete Laufbahn zur weiteren Kunſtbildung der ſchon vorhandenen.

Nur die Zeit bringt Roſen.

Ueber:

„Johann von Paris“,

Oper von Boieldieu.

(1. Mai 1817.)

Sonnabend den 3. Mai zum erſten Male: Johann von Paris, Oper in zwei Aufzügen, nach dem Franzöſiſchen des St. Juſt, mit Muſik von Boieldieu.

Die Gattung, welcher dieſe Oper angehört, hat ſich ſeit einem Jahrzehnt und darüber in Frankreich gebildet, und von da auch über Deutſchland verbreitet. Man hat ſie mit der Benennung von Converſations-Opern zu bezeichnen geſucht, da ſie meiſt ohne Rückſicht auf ihre hiſtoriſchen Beziehungen — durch welche ſie uns zuweilen ſehr fern gerückt werden, — doch nur das eigentliche Geſelligkeits-Leben der jetzigen, oder vielmehr zunächſt der franzöſiſchen, Welt enthalten.

Sie ſind die muſikaliſchen Schweſtern der franzöſiſchen Luſtſpiele, und geben uns, wie dieſe, das an jener Nation Liebenswürdigſte. Heitere Laune, ſpielender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weiſe durch einige hübſche Situationen herbeigeführt, ſind dieſen Opern eigenthümlich, und durch den Geſchmack der Nation ſo zur Hauptſache erhoben, daß man (wie bei ihren Luſtſpielen) eine ſehr große Zahl derſelben nennen könnte, die ſich in Hinſicht der Art der Erfindung, in Zuſchnitt, Behandlung und Charakterzeichnung beinahe völlig gleichen, und nur durch die mehr oder minder glückliche Behandlung des einmal beliebten Materials von einander unterſcheiden und anziehend werden können.

Sie treten, im Gegensatze des dem deutschen und italienischen Gemüthe eigenen tiefern leidenschaftlichen Gefühls, als Repräsentanten des Verstandes und Witzes auf. Namentlich, und hauptsächlich in musikalischer Hinsicht. So wie der deutschen innigen Phantasie ein einzeln gegebener Gedanke genügt, sie aufzuregen, um in herrlichen Massen ein Tongemälde auszuführen, — der glühenden italienischen oft das einzelne Wort Liebe, Hoffnung ꝛc. dasselbe erzeugt, (was dann auch allenfalls wieder, dieser Worte entkleidet, doch noch als sprechendes Seelenbild allein durch sich bestehen würde, wie die höhere Instrumental-Musik z. B.) — so ist es der französischen Musik eigen, nur meist durch das Wort allein Werth zu haben, da sie, ihrer Natur und Nationalität nach, witzig ist.

Den ausgezeichneten Meistern der Kunst bleibt es vorbehalten, diese Gattungen von einzelnen National-Charaktern zu erschaffen, einander zu nähern, zu verschmelzen, und so der Welt angehörig zu machen. Unter diesen Wenigen möchte Boieldieu wohl fast den ersten Rang unter den jetzt in Frankreich lebenden Componisten behaupten; wenn gleich der Beifall des Publikums ihm Isouard an die Seite setzt. Beiden sind herrliche Talente verliehen, aber Boieldieu wird durch seinen fließenden, schön geführten Gesang, durch die planmäßige Haltung der einzelnen Stücke, wie des Ganzen, durch die treffliche, sorgsame Instrumentirung, und die Korrektheit, die, den Meister bezeichnend, allein Anspruch auf Dauer und klassisches Leben in der Kunstwelt giebt — immer weit allen seinen Mitbewerbern vorgehen.

Wenn er darin Mehul gleich zu achten ist, so zieht ihn andern Theils seine Neigung mehr zu heiteren italienischen Formen, und er stellt das Musikalisch-Melodische höher, ohne der Wahrheit des Wortausdruckes deshalb etwas zu vergeben.

Dieser charakteristische Zug seiner Kunstschöpfungen ist ein doppelt großer Beweis seines selbstständigen Talents, da er, als Verehrer Cherubini's, den größten Theil seiner Studien bei diesem Meister gemacht haben soll.

Die erſten Grundlagen erhielt er von Broche, dem Organiſten der Domkirche ſeiner Vaterſtadt Rouen, wo er um das Jahr 1770 geboren wurde.

In den 90er Jahren kam er nach Paris, erhielt die Stelle als Lehrer des Pianofortes am Conſervatorium der Muſik, und zog bald die Aufmerkſamkeit des Publikums durch mehrere gelungene theatraliſche Werke und eine Anzahl vielgeſungener und beliebt gewordener Romanzen auf ſich.

Von 10 bis 12 Opern, die in dieſe Epoche fallen, haben ſich in Deutſchland am meiſten verbreitet — Ma Tante Aurore und Le Calife de Bagdad. 1813 wurde er in Petersburg zum Kaiſerlichen Kapellmeiſter ernannt, iſt aber ſeitdem wieder nach Paris zurückgekehrt.

Das bedeutendſte Aufſehen machte ſein Johann von Paris, der überall Verehrer fand, und deſſen Erſcheinen auf unſerer Bühne wir der trefflichen Künſtlerin, Madame Grünbaum, gebornen Müller, erſten Sängerin des Ständiſchen Theaters zu Prag, die die Prinzeſſin von Navarra als Gaſtrolle geben wird, zu verdanken haben.

Neuerdings gefielen von Boieldieu: Le nouveau seigneur de Village und neueſtens ſein: Fête de Village voisin. Eine große Oper: Isaure de France, und eine komiſche: Le Chaperon rouge, von ihm, werden jetzt auf der Pariſer Bühne erwartet.

Als Inſtrumental-Componiſten kennt man ihn durch verſchiedene Sonaten, Concerte ꝛc. für Pianoforte und Harfe, die aber ſeinem Verdienſte eben keinen namhaften Zuwachs zu verſchaffen im Stande ſind, das ſich um ſo erfreulicher für das Dramatiſche entfaltet hat.

Ueber:

„Das Lotterieloos“,

Oper von Isouard.

(7. Mai 1817.)

Sonntag den 11. Mai zum ersten Male: Das Lotterieloos, Oper in 1 Akte, nach dem Französischen, mit Musik von Nicolo Isouard.

Diesen Lieblings-Componisten der jetzigen französischen Musikwelt, der sich Familienverhältnisse halber, früher meistens blos Nicolo de Malte nannte — habe ich nicht das Vergnügen zum ersten Male dem hiesigen Publikum vorzuführen, indem seine erste Oper: L'avviso ai maritati, die er zu Florenz schrieb, schon 1795 hier aufgeführt wurde.

1775 zu Malta geboren, machte er auch da seine ersten musikalischen Studien, die er sodann in Palermo, Neapel, Florenz, und später in Paris fortsetzte. Den Resultaten derselben zu Folge, scheint ihn sein lebendiger, reger Sinn mehr zu dem auf der Bühne Wirkenkönnenden, als zu der vollendeten Herrschaft über alle Geheimnisse der harmonischen Baukunst in ihrer klassischen Vollkommenheit gezogen und gebracht zu haben.

Reiche Erfindungsgabe und eine gewisse Frische von Ideen bei Bezeichnung der Charaktere haben beinahe allen seinen Werken den entschiedensten Beifall erworben, wenn gleich der Mangel an innerer Vollendung und Feile sie dem strengeren Forscher nur als geistvolle Skizzen durch die mit wahrhaft regem Leben bezeichneten Melodie-Contoure zeigt, denen aber jene begründete Haltung fehlt, die allein dem Meister angehörig ist.

In Italien und Malta schrieb er 10 bis 12 Opern, die sich wenig verbreitet haben. In Frankreich hingegen 20 bis 22, von denen die meisten sich großen Beifalls erfreuten. Namentlich des ausgezeichnetsten seine Cendrillon (Aschenbrödel, 1810), die in Paris

90 Mal hinter einander gegeben wurde, und auch in Deutſchland beinahe durchgehends großes Glück machte.

Ganz etwas Charakteriſtiſches möchte aus der Bemerkung hervorgehen, daß, trotz des Beifalls, den dieſe Oper überall erhielt, doch vielleicht die wenigſten Hörer derſelben wiſſen, wer ſie componirt hat; und daß — beſonders in Deutſchland — ſeine Opern gern geſehen werden, ohne daß ſein Name bedeutend verehrt würde. —

Un jour à Paris — Michel Ange — Le Médecin turc — Cimarosa und neueſtens Joconde haben ſich bei uns am meiſten verbreitet.

Das Lotterieloos gehört offenbar mit zu den lieblichſten Schöpfungen, in welcher er ſein, ausſchließend der Converſations-Oper angehöriges, Talent auf das Beſtimmteſte durch blühende Melodieen und wahrhaft dem reinſten Frohſinne angehörige Farbengebung bewährt.

Iſouard privatiſirt zu Paris, wo er auch als vorzüglicher Clavierſpieler geſchätzt wird, und man erwartet gegenwärtig von ihm auf dem großen Operntheater die von Etienne gedichtete Oper: Aladin, ou la lampe merveilleuse.

Ueber:

„Raoul Blaubart“,

Oper von Gretry.

(13. Mai 1817.)

Sonntag den 18. Mai zum erſten Male: Raoul Blaubart, Oper in 3 Akten, nach dem Franzöſiſchen des Sedaine, von Dr. Schmieder, Muſik von André Erneſt Modeſt Gretry.

Die Gaſtvorſtellungen der trefflichen Meiſterin des Geſanges, Madame Grünbaum, ſchenken uns dieſe intereſſante Oper, als ihren Schlußſtein für jetzt; und ſomit möchten ſie wohl den Zweck der

Künſtlerin, ſich in den verſchiedenſten Gattungen der Geſangsarten zu zeigen — erreicht haben.

Die reine Naturſprache eines ſich die eigene Bahn brechenden Genius, der, durch die Glut ſeiner Phantaſie zuweilen in dem Labyrinthe des Regelrechten ſich verwirrend, nur wieder auf ganz eigenthümliche Weiſe, die ſeinen Irrthümern meiſt einen hohen, ſeltſamen Reiz verleiht, die Schranken überſpringt, hat den Werken Gretry's ein ſo eindringliches Intereſſe zu verſchaffen gewußt, daß man von ihm eine eigene Kunſt-Epoche in Frankreich berechnen kann; indem ſeine Melodie-Formen und Behandlung der dramatiſchen Muſikſtücke eine Art von feſtſtehender Typus für alle Uebrigen wurden, die die Gunſt des Publikums beſitzen wollten.

1741 in Lüttich geboren, in Rom 1759 Muſik ſtudirend, erkannte er, einer Aeußerung in ſeinen Mémoires, ou Essais sur la Musique (Paris 1797) zu Folge, nur den Componiſt Caſali daſelbſt für ſeinen wahren Lehrer an, und ſprach dabei ſeine ganze ſpätere Anſicht und Arbeitsweiſe durch die Bemerkung aus, daß dieſer Alles auf den Effekt hingeleitet habe.

Dieß iſt das Bezeichnendſte und in der damaligen Zeitepoche, den 60er Jahren, neu Hervortretendſte in der Gretry'ſchen Muſik; nämlich, das Streben, der Wahrheit des Wortausdruckes und der die Charaktere treffend bezeichnender Melodieen auf's Vollkommenſte zu genügen, worin ihn ſeine Zeitgenoſſen Pergoleſe gleichſtellten, der aber bei weitem korrekter und mehr Herr aller Mittel war, als Gretry, welcher ſich auf keinerlei Weiſe in Erreichung dieſes Zieles durch Beſchränkung irgend einer Art hindern ließ, und daher oft in der Verlegenheit, ſeine Ideen den Grundſätzen des harmoniſchen Baues anzuſchmiegen, die ſeltſamſten Auswege erfand, deren wahrhaft kindlich naive Querſtände doch immer lebendig das Suchen nach innerer Wahrheit genial ausſprachen.

Vielleicht iſt Gretry der einzige der in Frankreich erblühten Componiſten, der bedeutend lyriſchen, ja ſogar oft romantiſchen Sinn hatte. Die mitunter wirklich rührende Unſchuld ſeiner Melodieen, deren Rhythmen ſich immer nach dem Bedürfniſſe des Augenblicks

und nicht nach feſtgeſtellten Formen richteten und erzeugten, ſind vergeblich zu erreichen verſucht worden. Ueberſtrahlt haben ſeine Werke alle die ſeiner Zeitgenoſſen, Monſigny, Dallayrac, Martini ꝛc., welche auch jene von ihm eröffnete Bahn betraten, die für die komiſche und lyriſche Oper, nur etwas dem Zeitgeiſte genähert, noch jetzt von Berton, Le Sueur, Boieldieu ꝛc. verfolgt wird und deren Muſikgattung ſelbſt durch die muſikaliſche Revolution des rieſenhaften Gluck, der der großen Oper eine neue Welt eröffnete, keine bedeutende Veränderung in ihrem innern Weſen erlitten hat.

Gretry hat gegen 70 dramatiſche Werke geſchrieben. In allen Theilen Deutſchlands ſind davon die meiſten unzählige Male gegeben. Ich nenne nur: le Tableau parlant, les deux Avares, Zemire et Azor, la Rosière de Salenci, le jugement de Midas, Richard Coeur de Lion etc. Am wenigſten kennt man ſeine Pierre le Grand, Guillaume Tell, Amphitryon etc.

Der Stoff des Fürſt Blaubart iſt aus dem uralten Mährchen gleiches Namens entlehnt, und hat ſich, nebſt Richard Löwenherz und Zemire und Azor, am meiſten beliebt erhalten, ja, iſt am wiederholteſten von den Theaterdirektionen hervorgeſucht und erneuert auf die Bühne gebracht worden.

Bei einer ähnlichen Veranlaſſung in Wien hat man es dem Bedürfniſſe des Zeitgeſchmackes gemäß und für nöthig erachtet, die würzigere, reichere Inſtrumentation, die jenen eigen, auch dieſem Werke zu erhöhter Wirkung deſſelben beizugeben.

Dieſe Bearbeitung hat der verſtorbene Kapellmeiſter Fiſcher mit großer Liebe und Einſicht übernommen, und wenn es gleich dem Kunſtkenner unſtreitig werther ſein würde, die Oper ganz in ihrer Originalgeſtalt zu hören, ſo iſt es doch von der andern Seite nicht zu leugnen, daß ſie durch dieſe Bearbeitung dem Sinne unſerer jetzt lebenden Muſikwelt näher gebracht worden, ohne der Eigenthümlichkeit ihrer Ideen beraubt worden zu ſein. Shakeſpeare's, Calderon's und Anderer Werke leiden unter demſelben Drucke. — —

Daß wir es ſo geben, beruht auf mehreren Gründen, vorzüglich aber auch auf der Ueberzeugung, den Manen Gretry's dadurch

nicht unwürdig zu begegnen, ja, es der Faſſungs- und daher Würdigungs-Gabe des dermaligen muſikaliſchen Publikums vertrauter und liebevoller gemacht zu ſehen.

Auch als politiſcher Schriftſteller hat ſich Gretry 1801 (de la Vérité, 3 Vol.) gezeigt. Seine muſikaliſchen Abhandlungen aber beweiſen die gänzliche Unwiſſenheit in der muſikaliſchen Literatur, und wie ſehr er Alles aus eigenem Gefühle geworden und gefunden, indem er Dinge, die in Deutſchland faſt jeder Chorknabe ſeit Jahrzehnten kennt, für ganz neu gemachte Entdeckungen anſieht.

Doch das gehört in das große Regiſter der franzöſiſchen Gelehrſamkeit.

Ueber:

„Das Waiſenhaus“,

Oper von Weigl.

(1. Juni 1817.)

Mittwoch den 4. Juni wird zum erſten Male auf unſerer Bühne gegeben: Das Waiſenhaus, Oper in 2 Akten, von Treitſchke, Muſik von Joſeph Weigl.

Ein deutſches Original-Werk, 1808 für und in Wien geſchrieben. Das Glück, das dieſe Oper und ihre nächſte Schweſter, die Schweizer-Familie, in Wien und dem größten Theile Deutſchlands machte, brachte für kurze Zeit eine Anzahl Rührungs-, Leidens- und Schmerzens-Opern in Schwung, deren Sentimentalitäts-Leben aber, außer jenen beiden genannten, dem baldigen Tode nahte, und mit dem Bergſturze (Oper in zwei Akten von Weigl, 1812) dieſe Epoche beſchloß.

Es iſt immer anziehend, zu ſehen, wie Künſtler und Publikum ſich gegenſeitig beſtimmen, bilden und leiten. Wie ein gelungenes Werk, das die Aufmerkſamkeit der Welt auf ſich zog, nicht nur Nachahmer und Nachäffer von allen Seiten entſtehen macht, ſondern wie

es auch den Schöpfer deſſelben beſtimmt, auf dem einmal mit Erfolg betretenen Wege fortzuwandeln, und ſich lieber den ſicher den Effekt bewirkenden Mitteln zu vertrauen und ſie beizubehalten, als durch neue Verſuche den ſchön lockenden Beifall des Augenblicks und der Zeitgenoſſen auf's Spiel zu ſetzen. Daher kommt es wohl, daß ſelbſt bei bedeutenden Meiſtern, z. B. Winter ꝛc., immer nur eines ihrer Werke den Culminationspunkt macht.

Obwohl von jeher Joſeph Weigl eine ungemeine Fülle weicher, ſchmeichelnd eindringender Ideen zu Gebote ſtanden und alle ſeine Arbeiten belebten (tadelloſe Korrektheit verſteht ſich von ſelbſt), ſo ſcheinen doch auch die obengenannten Opern eine eigene Kunſt-Periode ſeiner Compoſitionen zu bezeichnen. Merklich unterſcheiden ſie ſich in Styl und Haltung von den früher ſeinen Ruf begründenden Werken, von welchen ich nur La Principessa d'Amalfi, und hauptſächlich — neben einer Anzahl der melodiereichſten und üppig reizenden Balletmuſiken — L'amor marinaro (Der Korſar aus Liebe) nenne. Dieſer Gattung ſchließt ſich noch ſeine Uniform an, doch ſchon weniger; und nur das Waiſenhaus und die Schweizerfamilie haben ganz dieſe weichliche, fleißige und kenntnißreiche Sammtmalerei, die ſeine Arbeiten zu den Lieblingen des Publikums erhob.

Seine Art und Weiſe, zu ſchreiben, gehört recht eigentlich der Wiener Muſikſchule an, — durch die Gediegenheit und in allen Theilen ſorgfältige Feile der Werke Mozart's und Haydn's begründet.

Hervorſtechend iſt bei Weigl die Neigung zu ungeraden Takt-Arten, die Stimmführung der Violine in den höhern Lagen, und das Streben, jedes Muſikſtück möglichſt melodiſch abgerundet zu geben, und mehr dadurch, als durch die höchſte Richtigkeit und Wahrheit des Deklamatoriſchen, die ſceniſche Forderung zu erfüllen. Vielleicht entwickelte ſich dieß aus den vielen Ballet-Muſiken, die er ſchrieb.

Dem Geiſte der ernſten dramatiſchen Gattung ſcheint ſich ſein Talent nicht gern anzuſchmiegen, und ſein Hadrian trägt

keineswegeſ den Stempel der Größe, die dieſer Stoff zu verlangen berechtigt iſt, weshalb er auch keine ſehr beachtete Aufnahme in der Muſikwelt fand. Dagegen hat man Oratorien von ihm, die würdevoll und meiſterhaft geſchrieben ſind.

Joſeph Weigl, 1765 zu Wien geboren, machte ſeine erſten Studien nach Albrechtsberger und unter Salieri's Leitung, beſuchte auch Italien und ſchrieb daſelbſt mit Glück. Doch brachte er den größern Theil ſeines Lebens in Wien zu, wo er als K. K. Kapellmeiſter und Operndirektor angeſtellt iſt.

Für die Kammer hat er ſehr wenig geſchrieben. Aber noch verdient Erwähnung, daß er ſich bei den Opern, die ſeine Theilnahme zu erregen wiſſen und deren Leitung er übernimmt, als ein trefflich Dirigirender auszeichnet.

Ueber:

Madame Grünbaum als Sängerin.

(2. Juli 1817.)

Sie wollen meine Meinung über Mad. Grünbaum wiſſen, hier iſt ſie über das dieſe Sängerin Bezeichnendſte. Stimme iſt das Naturgeſchenk, das ich gleich abrechne, weil deſſen Vorzüglich- oder Mittelmäßigkeit ſich verſtändlich genug für Jedermann ausſpricht, und ſo herrlich es auch iſt, doch noch nicht allein den Sänger macht; ſo wenig als eine ſchöne Figur den guten Tänzer. Das von der Natur gegebene Metall aber, es ſei nun ſpröde, geſchmeidig oder weich, ſo ſich unterthan zu machen, daß es in alle zur Ausübung nothwendige Formen willig und ſcheinbar zwanglos ſich ſchmiege, iſt das, was den wahren Künſtler beweiſt, und Viele mit den Worten: „vollkommene Schule“, ausdrücken wollen.

Welche ungeheuere Forderungen macht man an eine gute deutſche Sängerin! Sie ſoll vor allem den Zauber der italieniſchen Geſchmeidigkeit und Zierlichkeit haben. Sodann die höchſte deklamato-

riſche franzöſiſche Leichtig- und Leidenſchaftlichkeit, und natürlich am Ende auch die deutſche einfache, tief fühlende und Wahrheit fordernde Geſangsweiſe. Wie bequem hat es eine Sängerin in Italien! Ihr ganzes Leben hindurch bewegt ſie ſich in einer und derſelben Sphäre. Ihrer Stimme, ihren Fähigkeiten muß Alles vom Componiſten angepaßt, — die Schwächen derſelben verdeckt, die Schönheiten und Naturgaben hervorgehoben werden. Kommt etwas Anderes, Unbequemes vor — enthalte es auch die höchſte Kunſtſchönheit — mit dem ganz einfachen Grunde: non è scritto per me, wird es bei Seite gelegt und das nächſte beſte Gurgelrechte an deſſen Stelle geſetzt.

Mad. Grünbaum iſt Herr und Meiſterin ihrer Stimme. Jeder Ton ſteht ihr mit ſeiner längſten Dauer, Schwellung und Reinheit allein und in jeglicher Verbindung, zu Gebote. Ihre Paſſagen ſind deutlich, geperlt, nicht ein über die Töne Rutſchen, Herunterpoltern oder Hinaufhuſten. Jeder einzelnen Klangſtufe in denſelben widerfährt ihr Recht; denn man könnte z. B. in ihren Läufen durch die halben Töne, hinauf oder herab, ihr kühn auf jeder beliebigen Stelle ein Halt! zurufen, und den letzten Ton immer noch ſo rein und gediegen finden, wie ihn nur der Inſtrumentiſt gewöhnlich geben kann.

Nächſtdem ehrt ſie, laut und weitſchallend ſei es geſagt, das Kunſtwerk, in dem ſie Theil des Ganzen iſt, und ſieht es nicht als ein allerunterthänigſt zuſammengetragenes Tonneſt an, in dem Alles nur um ihretwillen da wäre. Daher ſingt ſie jede Gattung mit dem ihr zugehörenden Charakter (wie einfach ſang ſie die Romanze im Lotterieloose, verſchmähend um der Sache willen den lauten Beifallruf, den gewiß zu erringen, ihr durch ein paar kühne Paſſagen ſo leicht geweſen wäre!), ſchließt ſich in Enſembleſtücken mit der Präciſion eines Inſtrumentaliſten an das Ganze an, und zerreißt und mißhandelt nicht Alles, was man Taktverhältniß und muſikaliſche Einſchnitte heißt, wo ſo oft das Orcheſter ſchon ſeine muſikaliſche Rede geſchloſſen hat, und dann der Sänger, mit aller möglichen Bequemlichkeit und empörenden Verachtung alles rhythmiſch muſikaliſchen Gefühles und Geſetzes, gelegentlich einen halben Takt ſpäter ſchließt, um eine wohlgefällige Tirade anzubringen, während

das Orcheſter ſchon wieder etwas Anderes ſagt. Daß ſie ſich dergleichen nie zu Schulden kommen läßt, beweiſt auch, daß ſie Muſikerin im eigentlichen Sinne des Wortes iſt. Dieß bewährt ſie auch bei ihren Verzierungen und Kadenzen, die nie ganz willkürlich in's Blaue hinaus wirbelnde Raketen ſind, ſondern ſich ſelbſt in ihrer Freiheit doch in gewiſſen takt- und harmoniegemäßen Einſchnitten bewegen, die ihre Vollendung bezeichnen, und es dem Hörer leicht machen, ſie zu begreifen und zu verfolgen. Die Ruhe, mit der ſie dieſes macht, und die Herrſchaft über alle Grade von Schwäche und Stärke in Höhe und Tiefen der Paſſagen, bezeugt ihre Meiſterſchaft; und von dieſer geht das Wohlgefallen des Hörers aus, der, ungetrübt von Angſt für das Gelingen, rein die Kunſtfertigkeit genießt.

Daß ſie rein intonirt, einen guten Triller beſitzt, richtig und daher unbemerkt Athem holt, große Kantilenen eben ſo mit dem gehörigen Portamento zu geben weiß, als flüchtige Paſſagen mit Leichtigkeit — verſteht ſich von ſelbſt, als Eigenſchaften, ohne die man nicht Anſpruch auf den Namen einer bedeutenden oder großen Sängerin machen darf.

Wenn übrigens auch bei Madame Grünbaum noch manches zu wünſchen übrig bleiben ſollte, ſo hängt das mit dem alten Spruche: „Es iſt nichts vollkommen unter der Sonnen," zuſammen. Daß aber die Sonne nicht viel ſo vollkommene Sängerinnen, wie Mad. Grünbaum iſt, beſcheint — will ich recht gern, meiner Ueberzeugung gemäß, beſcheinigen.

Ueber:

„Lodoiska",

Oper von Cherubini.

(13. Juli 1817.)

Donnerſtag den 24. Juli erſcheint auf dem Königl. Theater zum erſten Male: Lodoiska, große Oper in 3 Akten. Muſik von Cherubini.

Einer der wenigen Kunst-Heroen unserer Zeit, der, als klassischer Meister und Schöpfer neuer, eigener Bahnen, ewig in der Geschichte der Kunst hell erglänzen wird.

Die Tendenz seiner Geisteskraft gehört, gleich der Mozarts und Beethovens — obwohl jeder auf seine ihm rein eigenthümliche Weise — dem in unserer Zeit Vorherrschenden — dem Romantischen an.

Ernst, oft bis zum düstern Brüten — stets die schärfest-bezeichnendsten Mittel wählend, daher glühendes Colorit — gigantisch groß im Auffassen des Ganzen und der einzelnen Situationen — kurz und energisch — manchmal scheinbar abgerissen, die Ideen hingeworfen, die aber, in dem tiefgedachtesten innern Zusammenhange stehend, mit dem üppig gewürztesten harmonischen Reichthume geschmückt, recht das wahrhaft Bezeichnende dieses Tonschöpfers ausmachen, und die Tiefe seines Gemüthes — das, bei den großgedachten Contouren und Massen, die reichlichst ausgestattete Ausführung jedes scheinbaren Nebenzweiges sorgfältig berücksichtigt beurkunden — das ist seine Weise.

Aus Letzterem entspringt es oft, daß der, welcher nicht im Stande ist, das Ganze auch mächtig zu überblicken, häufig in Versuchung kommt, einen Theil für's Ganze zu nehmen, und so auf Abwege zu gerathen, die ihn die Absicht des Componisten nicht errathen — oder zerstückelt erscheinen lassen. Dieß geschieht vorzüglich der unglückseligen Klasse der selbstzufriedenen Halbkenner. Den unbefangenen Kunstfreund wird es ergreifen, selbst wenn ihm manche Mittel unerhört fremdartig gewählt vorkommen, und er hinterher den Kopf schüttelt, es fast sich selbst übelnehmend, daß ihn sein Gefühl so seltsam überrascht habe, gegen allen musikalischen Anstand, den er bisher in der gewöhnlichen Opern-Musik gelernt zu haben glaubt.

Ein Anflug von Schwermuth ist allen Arbeiten Cherubini's beigemischt, und seine humorreichsten und heitersten Melodieen werden immer etwas Rührendes in ihrem Innern tragen.

Bei seiner Art zu arbeiten läßt sich am allerwenigsten die ohnedieß so einseitig bezeichnende und das Kunstwerk so elend in zwei

Hälften theilen wollende Redensart: dieß oder jenes Muſikſtück ſei beſonders ſchön inſtrumentirt, anwenden. Ein wahrer Meiſter hat im Augenblicke des Empfindens auch alle ihm zu Gebote ſtehenden Mittel als Farben vor Augen. Er denkt ſich ſo wenig als der Maler eine nackte Geſtalt, die er erſt ſpäter mit glänzenden Lappen und Steinchen aufputzen möchte. Ja! unter dem reichen Faltenwurfe entdecke man allerdings die innere Urſache deſſelben in der ihn erzeugenden Muskel ꝛc.; aber das Ganze muß ganz gedacht ſein, ſonſt bringt es auch nur Halbheit vor das Auge oder Ohr des Genießenden: iſt ein angeputzter Gliedermann und keine lebende Geſtalt.

Bei Cherubini geht dieſes Verſchmelzen aller Mittel zum Total-Effekt oft ſo weit, daß man ihm häufig, aber gewiß mit Unrecht, Mangel an Melodie vorgeworfen hat, und es iſt nicht zu läugnen, daß er der Melodie des ganzen Muſikſtückes oft das gewöhnlich als eigentlich Melodie führend angenommene Mittel des Sängers untergeordnet hat.

Wenn dieß allerdings nicht in ſeinem ganzen Umfange zur Nachahmung zu empfehlen iſt, ſo liegt auch wohl großentheils (namentlich in Arien, wo es am wenigſten zu billigen) Entſchuldigung für ihn darin, daß er für franzöſiſche Sänger, sive Schreier, ſchrieb, die den Ausdruck des Affektes mehr in der, durch die Orcheſter-Belebung höher potenzirten, Deklamation ſuchen, da hingegen der Italiener mehr durch ſich und durch den eigenen Gefühlsausdruck wirken will; und der Deutſche (Mozart) abermals beides in ſich zu vereinen ſucht.

Obige Vermuthung findet ihre Gründe in den verſchiedenen Werken Cherubini's. Diejenigen derſelben, deren Charakter die höchſte Leidenſchaftlichkeit erfordert, ſind ganz in dieſem Style geſchrieben, der auch ſeiner Natur am innigſten verwandt und lieb iſt. Das erſte dieſer Gattung war Lodoiska (Paris, 1791); ihr folgte, am meiſten hervorragend, Eliſa, 1794. Medea, 1797. Andere Gefühlsart heiſchend und Aller Herzen gewinnend erſchien 1800 les deux Journées, oder der allgemein hochgeliebte Waſſerträger. In Faniska (1806, Wien) verſchmolzen beide Gat-

tungen in Eins, nur ſcheint es mir manchmal, als habe Cherubini ſich doch zuweilen etwas Zwang angethan, um auf den weichlich gewöhnten Wiener Geſchmack einige Rückſicht zu nehmen.

Wahrſcheinlich hätte ſein Genius eine andere Richtung genommen (jedoch gewiß immer eine höchſt eigenthümliche), wäre er in ſeinem Vaterlande Italien, wo er zu Florenz 1760 geboren iſt, und bei Sarti ſeine bedeutendſten Studien machte, geblieben.

Merklich unterſcheiden ſich ſeine von 1780 mit Quinto Fabio begonnenen theatraliſchen Werke von dieſen ſpäteren — deren Epoche mit Lodoiska begann — obſchon derſelbe tiefe Ernſt ſchon auf jenen ruhte.

Die Wirkung, die Mozarts und Haydns Werke auf ſein Gemüth machten, beſtimmte ihn, einen neuen Weg zu gehen, ſo wie das wahre Genie immer bei Bewunderung des Fremden nicht deſſen Nachahmer wird, ſondern nur dadurch den ſchönen Anſtoß erhält, neue Bahnen zu finden.

Seine letzten Opern, Pygmalion und die Abenceragen, haben ſich noch nicht in Deutſchland verbreitet; die bereits genannten aber deſto mehr.

Im Kammerſtyle hat man mehrere Kantaten ꝛc. von ihm; eine dreiſtimmige große Meſſe und eine vierſtimmige ſoll vollendet ſein.

Als einer der Inſpektoren des Conſervatoriums zu Paris, dankt die Kunſt viel ſeinem Eifer und ſeiner ächt künſtleriſchen Strenge.

Er lebt ſtill, eingezogen, im Kreiſe der Seinigen, iſt ſo beſcheigen als groß, und beurkundet auch als Menſch den wahren Künſtler, der nur in Reinheit des Herzens und der daraus entſpringenden innern Ruhe ganz ſich dem innerſten Heiligthume der Kunſt nahen kann.

Ueber:

Das „Terpodion“ (Labesang).

Neues Instrument von J. D. Buschmann.

(29. August 1817.)

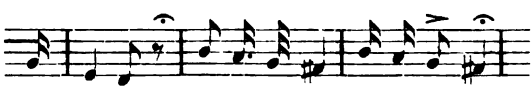
So benannte der kunstliebende und schützende Herzog von Gotha, wohlverdienter Weise und sinnvoll ein neu erfundenes musikalisches Instrument, dessen Entstehung die Welt hauptsächlich auch Seiner huldvoll thätigen Unterstützung verdankt, und welches die kunstliebenden Bewohner Dresdens baldigst in einem von dem Erfinder und Verfertiger desselben, Herrn Mechanikus Joh. Dav. Buschmann aus Friedrichsroda bei Gotha, zu gebenden öffentlichen Concerte zu hören das Vergnügen haben werden, nachdem es schon die Zufriedenheit und den Beifall Unseres Allergnädigsten und kunstkennenden Monarchen und dessen erhabener Familie zu erringen so glücklich war. — Herr Buschmann hat einen zwölfjährigen Fleiß darauf verwendet, ein Tastatur-Instrument von $5^1/_2$ Octave im Umfange zu Stande zu bringen, das den Ton aus — durch Reibung in Erzitterung gebrachten und also klingend- oder tönenden Holzstäben erzeugt. Dies ist ihm auf höchst ausgezeichnete Weise gelungen. Das Wie — vor der Hand noch sein Geheimniß. Die Qualität des Tons nähert sich, vermöge gleichen Erzeugungs-Princips, der Harmonika. Die Quantität desselben übertrifft letztere aber bei Weitem an Umfang, Stärke (vorzüglich der schönen Bässe), Reinheit und Fülle. Der Druck und das Ruhen des Fingers auf der Taste bestimmt Dauer, Schwellen, Vermindern und Kraft des Tons. Einzelne Regionen des Instruments ahmen bis zur lebendigsten Täuschung manche Blasinstrumente, — in diesen naturgemäßen Tongängen gespielt — nach. Dem gebundenen, ernsteren Style gehört zwar seine Natur zunächst an, aber die wirklich außerordentliche Leichtigkeit des Ansprechens der Töne, bietet zu schnellrollenden Figuren alle Mittel dar, und es hat darin, in seiner bequemen Form, und der fast vollkommenen Unverstimmbarkeit einen bedeutenden Vorzug vor

allen bis jetzt mir bekannten Erfindungen dieſer Art, ſelbſt das ſo ſchöne Harmonichord unſeres wahrhaft hochzuſchätzenden Mitbürgers, Herrn Kaufmanns, nicht ausgenommen.

Müllner und Weber über das von Letzterem componirte Lied der Brunhilde in Yngurd.

A. Müllner, über Carl Maria von Webers Melodie zu dem Liede der Brunhilde im Yngurd, Act 5. Sc. 3.

So überraſchend auch das Ganze dieſer muſikaliſchen Andeutung mit meiner eignen Vorſtellung zuſammen trifft, ſo heg' ich doch einen Zweifel gegen die drei Takte:



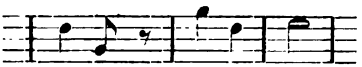
will ich ſein — immer bei ihm, e-wig treu ihm

Es ſcheint mir, daß hier das geometriſche Verhältniß der Noten gegen einander (ihre Zeitlänge) mit der proſodiſchen Quantität der Silben nicht übereinſtimme, welches allenfalls der Geſang erlauben mag, aber nicht die Deklamation, welche hier muſikaliſch geleitet werden ſoll. Die Proſodie giebt: will ich ſein — immer bei ihm ewig treu ihm.

Die Noten aber geben: will ich ſein — immer bei ihm, ewig treu ihm. Dadurch würden ich und ihm, als die Hauptvorſtellungen, hervorgehoben werden, und die Rede würde den Sinn bekommen: Ich will ſein Leichenſtein ſein, immer bei ihm, ewig ihm treu, anſtatt des richtigern: „Sein Leichenſtein will ich

ſein, immer bei ihm, ewig treu ihm. Ueberdies wird, ſobald die Sprecherin das bei und treu als kurze Silben ſpricht, der ſpondeiſche weibliche Reim, bei ihm und treu ihm, zu dem fehlerhaften männlichen, ihm auf ihm.

Vortrefflich dünkt mir hingegen das:



Mutter — Mutter ſingt!

Und hier ſcheint mir die Stelle zu ſein, wo die Rede in Geſang übergehen muß.

Nach dem achten Takte ſteht das diesfallſige Zeichen 𝄐 nach meinem Gefühle zu früh. Vielleicht gefällt es dem berühmten Tonſetzer, meine Anſicht nach den Grundſätzen ſeiner Kunſt zu berichtigen, in welcher ich leider ein Laie bin.

Der Sinn einer Rede kann durch Betonung verändert werden. Die Schrift hat für die Betonung keine ſichern Zeichen. In einer geſchriebenen Rede kann alſo der Leſer gar leicht einen andern Sinn finden, als der Autor hineingelegt hat. In den geſchriebenen Worten: Sein Leichenſtein will ich ſein (je serai sa tombe) kann der zweifache Sinn geſucht werden: c'est moi qui sera sa tombe, und c'est sa tombe que je serai. Jener würde nicht viel mehr ſagen, als was Brunhilde früher viel deutlicher zu erkennen giebt: daß es der Schmerz um Oscars Verluſt iſt, der ſie wahnſinnig macht, z. B. S. 289.

„Ach Gott! Ich weiß nicht wo er iſt geblieben,
Und ſeit er fort iſt, weiß ich alles ſchlecht."

Der zweite Sinn ſetzt dieſen Umſtand als bekannt voraus, und giebt dem Leſer ein Bild, welches durch dieſen Umſtand in der zerrütteten Einbildungskraft Brunhildens entſteht: ſie will Oscars Leichenſtein ſein, der dem Todten immer nah, und ihm immer treu iſt. Sie nimmt auch unmittelbar nach dem Liede S. 297 (der Göſchenſchen, nicht der Schaumburgſchen Ausgabe) eine Stellung, welche dieſer ausſchweifenden Vorſtellung gemäß iſt. Die Muſik

erweckt unmittelbar nur Gefühle. Bilder zur Anſchauung der Phantaſie kann ſie nur mittelbar (durch Verbindung der Erfahrungen im Gedächtniſſe) hervorbringen, ohngefähr wie wir den Tamino und die Schlange im Geiſte ſehen, wenn wir die Muſik hören, welche dieſe Opernerſcheinung ſtets begleitet. Hier alſo muß ſie, nach meinem Dafürhalten, ihre Macht bezähmen, um die Wirkung der bildlichen Anſchauung nicht zu ſtören, welche die Abſicht dieſer drei Verſe iſt. Dies thut unfehlbar eine ſolche Eintheilung des chromiſchen Notengewichtes, welche den urſprünglichen Sinn der Rede unkenntlich macht. Was mit dem Reiz des Tones dieſer Noten zu wirken iſt, muß, ſollte ich meinen, auch dann gewirkt werden können, wenn ich und ihm, gegen die vorangehenden Wörtchen will, bei und treu gehalten, die kürzeren Noten bekommen.

Ueberhaupt ſcheint es wenig gekannt zu ſein, und wenig bedacht zu werden, daß alle muſikaliſchen Verhältniſſe der Noten, der Töne, und der Tonarten geometriſche Verhältniſſe, (wie die ſogenannten Brüche $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$ u. ſ. f.) die Verhältniſſe der Silben, Betonungen und Modulationen in der Rede aber arithmetiſche ſind, d. h. Differenzen, wie a/a — x, a — x + y u. ſ. f. Daher kommt es, daß die Muſik den proſodiſchen Gang der Verſe, wie er in guter, ſinngemäßer Recitation hervortritt, nicht genau begleiten kann; denn ſie hat zur Begleitung der Sylbenquantität nur Brüche, deren Exponent die 2 iſt (eine $^1/_3$, $^1/_5$ Note z. B. giebt es nicht), während der Redende die Zeitverhältniſſe der Silben viel feiner und unmerklicher abſtufen kann. Aber umkehren darf ſie dieſe Zeitverhältniſſe darum keineswegs, und was in der Rede wie 1 zu 1 + x ſich verhält, darf in der Muſik nicht wie 1 zu 1/x ſich verhalten.

Das Recht der Wiederholungen, im Allgemeinen ſcheint mir tief in der Natur des Geſanges, zumal eines Wiegenliedes, gegründet, und hier dünkt mir die Wiederholung bei: „Mutter ſingt,“ auch in der Rede am Platze, weil dieſelbe eben in Geſang übergeht. Sonſt aber halte ich dieſes Hülfsmittel der Muſik großen Mißbrauchs fähig. Es iſt eines von denen, wodurch die Göttlichkeit

der Kunſt um den Ruhm einer handwerksthümlichen Zunftmeiſterſchaft ſchnöde verhandelt zu werden pflegt.

Weber's Antwort auf vorſtehende Bemerkungen.

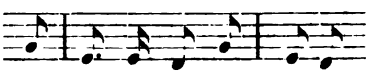
(Dresden 12. Sept. 1819.)

Nach meiner Anſicht iſt es die erſte und heiligſte Pflicht des Geſanges, mit der möglichſten Treue wahr in der Deklamation zu ſein.

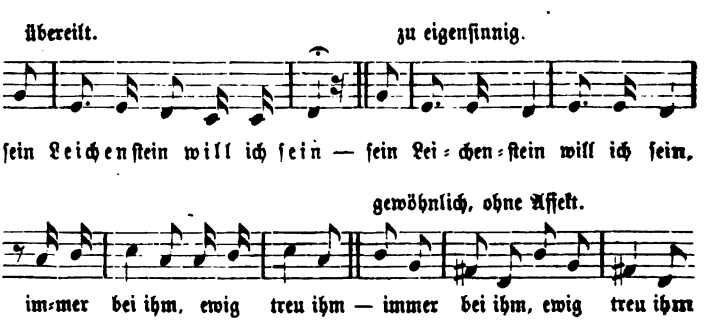
Obwohl es Fälle (vorzüglich in ausgeführtern Muſikſtücken, in Liedern ſeltner) giebt, wo vielleicht der ganzen innern Wahrheit der Melodie das vollkommen richtige Gewicht einzelner Silben geopfert werden dürfte, welches aber hier nicht zu erörtern iſt.

Meiſtens geräth aber der Componiſt *dadurch* in Verlegenheit, daß nicht immer der Dichter den Rede-Accent der proſodiſchen Quantität der Silben gleichſtellt. Dieſer Zwieſpalt des Versbaues und der Deklamation tritt doppelt ſcharf durch die Muſik hervor, deren Rhythmen-Glieder an ein weit beſtimmteres Bewegen in der Zeit gebunden ſind, als ſelbſt der gewiſſenhafteſte Deklamator, wollte er nicht bis zum Lächerlichen ſteif werden, zu bezeichnen im Stande iſt. Dafür hat aber auch die Muſik als Hülfsmittel und Ausweg noch in weit höherm Grade, als die Rede, das bedeutende Gewicht der höhern oder tiefern *Betonung*, und oft muß das Taktgewicht dem folgenden höhern Ton-Gewicht wenigſtens die gleiche Kraft und Wirkung, und daher Gleichſtellung zugeſtehen. Weiter iſt es aber auch zunächſt das eigentliche Geſchäft der Melodie, das *innere Leben*, welches das *Wort* ausſpricht, wiederzugeben, und hell hervortreten zu laſſen, wobei nicht ſelten die große Gefahr erſcheint, bei ängſtlich geſuchter Korrektheit den Blüthenſtaub der innern Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln. Zu entſcheiden, *wo* es nun einem oder dem andern, der Muſik oder der Dichtkunſt, zukomme, den Vorherrſchenden zu ſpielen, iſt die große Klippe, an der ſchon ſo mancher ſcheiterte.

In nächſter Beziehung alles eben Geſagten auf die von Herrn M. bezeichneten Stellen einer Melodie, ſo ſchien mir die Liebe der Brunhilde zu ihrem Sohne das eigentlich tiefſte Motiv ihres ganzen Wahnſinns und des daraus entſpringenden Liedes. Sie und Er, und immer wieder ihre Liebe zu ihm. Daher mein Herausheben und Verſtärken durch Ton und Gewicht aller darauf Bezug habenden Worte; daß Sie ſein Leichenſtein ſein will, daß Sie immer bei ihm, treu ihm ſein will, ſchien mir die Hauptſache; deshalb derſelbe Ton und Gewicht auf:



Daß meine Anſicht nicht die richtige war, lehrte mich die Erklärung des Dichters, obwohl ich, aufrichtig geſtanden, mich nicht ganz überzeugen kann, daß das, was ich allenfalls hier dem Rechte der proſodiſchen Quantität der Silben genommen habe, nicht von der andern Seite dem Ganzen zu Gute kam. Doch beſcheide ich mich, und erlaube mir nur, noch einige Beiſpiele von Abänderung der Melodie nach des Dichters Sinne Ihnen hier vorzulegen, und dann zu erfahren, ob er nicht ſelbſt dieſe als faſt wehe thuend erkennt, weil oft ein in Rede ganz richtig ſchärfer betontes Wort augenblicklich zur Härte wird, ſobald die Muſik in demſelben Grade folgen will.



Dieſe Beiſpiele laſſen ſich noch ſehr vervielfältigen, welches hier zu weit führen würde.

Der Meinung, daß erſt bei „Mutter" die Rede mehr in Geſang übergehen ſolle, ſtimme ich vollkommen bei; beſonders erfreulich aber iſt es mir, daß der berühmte Dichter nichts gegen die Wiederhohlungen am Schluſſe eingewendet hat, weil ich dieſes ſo oft bis zum Ekel gemißhandelte und an ſich ſo ganz herrliche Vorrecht der Muſik ſehr hochſtelle und achte, worüber zu ſeiner Zeit in meinem Künſtlerleben Mehreres.

Habe ich übrigens bei dieſer von Herrn Müllner gewünſchten Antwort einer Andeutungsmelodie faſt ſo viel Rechte eingeräumt als einem wirklichen Liede, ſo liegt die Entſchuldigung dafür in der Natur der Muſik, und in dem Wunſche, daß der Dichter des Yngurd wenigſtens die Sorgfalt ſehe, mit der ich jeder Aufforderung von ihm ſo gern Genüge leiſten möchte.

Auch der Sinn einer Melodie kann durch Betonung und Bewegung nicht nur verändert, ſondern ſogar ſo gänzlich vernichtet werden, daß der Hörer durchaus nicht im Stande iſt, den Sinn, den der Tondichter hineinlegen wollte, zu errathen; da hingegen bei ſchlechter Recitation eines Verſes der aufmerkſame Hörer doch allenfalls das Mißgreifen des Redners augenblicklich fühlen und bei ſich berichtigen kann.

Die Tonzeichen ſind mathematiſch genommen richtiger das ihrer Weſenheit Zukommende bezeichnend, als die geſchriebene Rede, vorzüglich auch in der rhythmiſchen Bewegung ihrer Taktglieder. Aber verfehlter Rhythmus (oder Bewegung) des ganzen Pulsſchlags eines Stückes kann im Gefühle alles obige an und für ſich richtig Beobachtete wieder vernichten.

Eben weil (ganz richtig nach Müllners Anſicht) die Muſik nur Gefühle erweckt, iſt ihr die Bewegung wichtiger und heiliger, als der Poeſie. Die rhythmiſche Bewegung, im größern oder engern Sinne (Tempo und Takt), giebt den Charakter, die Melodie und Harmonie, die Farben und Geſtaltung deſſelben.

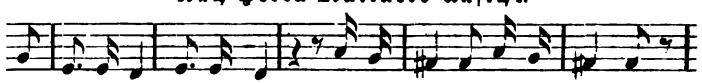
Will die Muſik mehr ſein als Sprache der Leidenſchaften, ſo

thut ſie mehr als ſie ſoll, und dann ganz natürlich etwas Schlechtes. Exempla sunt odiosa. Aendert oder vernichtet ſie, mit der Rede verbunden, den Sinn des Dichters, ſo hat ſie gefehlt. Da ich nun das treu ihm und bei ihm nicht nach dem Sinne des Dichters gegeben habe, ſo kann ich nicht mehr thun, als wiederholen, daß ich mich gern beſcheide, meine, nach ſeiner Erklärung unrichtige, Anſicht nicht aufdringen zu wollen, ſondern das weitere Urtheilen den Leſern zu überlaſſen.

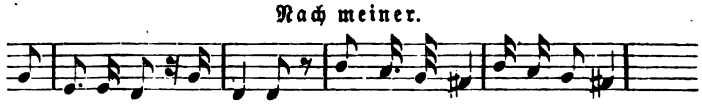
Uebrigens habe ich gar nicht mit dem Reize des Tones dieſer Noten wirken wollen, wie die der Melodie beigefügte Anmerkung wohl deutlich genug ausſpricht. Auch habe ich ja in dieſem Aufſatze Beiſpiele zur Auswahl Herrn Müllner vorgelegt, mit denſelben Tönen, und ganz die Längen und Gewichte nach ſeinem Willen. Doch ſcheint ihm dieſes auch nicht recht gefallen zu wollen.

Ich ſetze, zur möglichſten Verdeutlichung, die Stellen, Herrn Müllners Willen wo möglich noch näher gebracht, im Zuſammenhange nochmals hierher.

Nach Herrn Müllners Anſicht.



Nach meiner.



Jedem ſeine Kunſt mit Ernſt ſtudirenden Künſtler (und von dieſem, nicht von dem Haufen kann ja wohl hier nur die Rede ſein) werden die auf die Tonkunſt Bezug habenden mathematiſchen, geometriſchen ꝛc. Verhältniſſe mehr oder weniger bekannt und vertraut ſein. Es iſt ganz unrichtig, daß die muſikaliſchen Verhältniſſe der Noten, Töne und Tonarten nur die ſogenannten Brüche $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$ u. ſ. f. geben. Es iſt ganz falſch, daß die Muſik zur Bezeichnung der Silbenquantität

nur Brüche, deren Exponent die zwei iſt, denn eine $^1/_8$, $^1/_5$ Note gäbe es nicht, hat. Zur Widerlegung nur folgende wenige kurze Beweiſe.

In Bezug auf Noten: (Takttheile wird Herr Müllner wohl meinen) In der Einheit des $^2/_8$ Takts, die Achtel-Note, und in dieſer wieder die Sechszehntel-Triole u. ſ. w., der $^5/_4$ Takt, fünfgliedrige Melodie-Figuren ungerechnet. Nun noch die unzählbare Menge der durch Syncopen zu erzeugenden Taktglieder-Verhältniſſe unter ſich.

In Bezug auf Töne. Die Erzeugung des Tones durch die Theilung der Saite giebt z. B. den einfachſten Dreiklang c. g. e. vermöge der Zahlen $1^1/_2$. $^1/_5$.

In Bezug auf Tonarten oder Klanggeſchlechter, ſo entwickeln ſich dieſe aus der Bildung der Tonleiter und den einzeln zu erzeugenden Tönen. In der ihnen zukommenden Reinheit geben ſie Verhältniſſe, wie z. B. von $^1/_{30}$, $^1/_{32}$ oder $^1/_{24}$, $^1/_{25}$.

e. f. c. cis.

Daß der Redende die Zeit-Verhältniſſe der Silben, und auch deren Betonung viel feiner und unmerklicher abſtufen kann, iſt — wohlverſtanden, die Formen angenommen, die gegenwärtig für die Tonkunſt feſtgeſtellt ſind — ganz auch meine Ueberzeugung. Ziehen wir aber das unharmoniſche Klanggeſchlecht, oder die Art, wie die Alten ihre Gedichte aller Wahrſcheinlichkeit gemäß ſangen, in unſern Bereich, ſo möchte auch hier nicht viel dem Einen oder dem Andern Vorherrſchendes zu geben ſein.

Was das Recht der Wiederholung betrifft, ſo iſt es ein altes Wort, daß das beſte und am ſchärfſten ſchneidende Meſſer in der Hand des Unmündigen verderblich iſt, deshalb bleibt es aber doch ein gutes Meſſer, mit dem ſich gar Herrliches ſchneiden und bilden läßt.

Ueber:

„Die vornehmen Wirthe“.

Oper von Catel.

(Dresden 22. September 1817.)

Donnerstag den 25. September 1817 wird zum Erstenmale auf dem Königlichen Hoftheater aufgeführt: Die vornehmen Wirthe. Oper in drei Akten, aus dem Französischen. Musik von Catel.

Gewiß eine der freundlichsten Gaben der französischen Bühne, gleich heiter ausgestattet vom Dichter und Componisten. In dieser Gattung von Opern bewährt sich meistens der Geist des französischen spielenden Witzes, und so wie es wohl in jeder andern Sprache unmöglich sein möchte, einen ganzen Abend im geselligen Kreise angenehm zu unterhalten, und vielleicht sogar geistreich zu erscheinen, ohne am Ende eben etwas gesagt zu haben, so wird auch in solchen Opern-Conversations-Kunststücken nicht leicht ein anderes Volk den Franzosen den Rang streitig machen.

Mit diesem witzigen Leben nun italienische Komik im Ausdrucke und Wärme des Gefühls zu vereinigen, ist selten so schön geleistet worden, als Catel es in diesem Werke gethan; und außer Boieldieu und Mehul möchte es wenige so klassisch in dieser Art schreibende Meister geben. Innigkeit der Melodie, reges Leben, treffliche, weise berechnete Instrumentation, vollkommene Correktheit und Feuer im Ausdrucke sind Catel eigen, und haben sich in ehrenwerthen Kontrasten durch seine treffliche Semiramis (1801) im großen, ernsten Style, und seine vornehmen Wirthe im heitersten italienischen, bewährt. Diese beiden Opern sind die einzigen von ihm in Deutschland verbreiteten. Die letztere, außer Wien und Prag, an wenigen Orten, die erstere aber mehr.

Seine musikalisch-theoretischen Studien haben ihn verhindert, mehr sich der dramatischen Muse zu weihen; dafür verdankt man ihm aber auch in Frankreich eine interessante Harmonielehre (1802),

die das ehemalige Conservatorium zum Unterricht benutzte, und außerdem viele Instrumental-Compositionen, National-Hymnen ꝛc.

Zu Paris 1770 geboren, genoß er den Unterricht Gossecs und ward als Lehrer der Harmonie beim Conservatorium angestellt. Seit längerer Zeit scheint sein Genius zu ruhen, zum wahren Verluste der Bühne.

Schließlich kann ich mir das Vergnügen nicht versagen, Mad. Sandrini, als bei dieser Oper in deutscher Sprache Mitwirkende, beim verehrten Publikum einzuführen, und den wahrlich rühmlichen Fleiß, den sie dem Studium dieser, dem Fremdlinge so schweren, Sprache widmet, zur freundlichen Aufnahme zu empfehlen, den ich deßhalb doppelt zu schätzen weiß, da diese Rolle zwar wichtig genug im Ganzen, aber keines der allein glänzend da stehen wollenden Paradewesen ist.

So eint sich denn Alles immer erfreulicher zum Ganzen, und um des Ganzen — dem Heile und Frommen der Kunst — willen.

Ueber:

Das musikalische Conservatorium zu Prag.

(Dresden 24. Nov. 1817.)

Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts blühte wohl von allen dem heiligen römischen Reiche einverleibten Ländern, in keinem die Tonkunst so schön, und wurde so sorgsam gepflegt, als in Böhmen. So war es damals — in hundert Klöstern fand man eben so viele Pflanzschulen der Musik; alle Großen hielten Kapellen in ihren Pallästen; das Ausland verschrieb seine ausübenden Musiker meistens aus Böhmen, Mozart schrieb am liebsten für das Prager Orchester, und für das Prager Publikum, welches sich mit Recht rühmen kann, das erste gewesen zu sein, welches den Geist des unsterblichen Sängers zu fühlen und zu würdigen verstand. In Böhmen war Gluck

geboren, Benda, Duſſek, Wranitzky, Gyrowetz und ſo viele andere, denen im Pantheon der Tonkunſt keine untergeordneten Plätze gebühren — das ganze Land ſchien muſikaliſch zu ſein, und in jeder heitern Sommernacht verhallten in allen Straßen Serenaden und Notturnen. Dieſe ſchöne Zeit ging vorüber, die ausgezeichneten Künſtler wurden ſeltner und die ausübenden Inſtrumentiſten lauer; aber wenn gleich Böhmen ſeinem Rufe nicht mehr entſprach, ſo war doch der Verfall unſerer Kunſt noch nicht ſo entſchieden, daß uns nicht noch viele einzelne, ausgezeichnete Muſiker geblieben wären, und es bedurfte nur einer Verbindung und Anregung, um eine neue Blüthenzeit der Tonkunſt in Böhmen herbeizuführen.

Der Gedanke, daß ein Volk, welches von der Natur mit Hang und Anlage für die Muſik ſo reich ausgeſtattet iſt, das ſo viele Helden der Tonkunſt unter ſeinen Söhnen zählte, welches auch ſelbſt noch in der Abnahme, Muſiker in ſeiner Mitte beſaß, die in andern Verhältniſſen Vieles leiſten könnten — der Gedanke, daß dieſes Volk, dieſe Vorzüge mehr oder weniger verlieren ſollte, ſchien einigen kunſtliebenden Großen des Reichs ſo verletzend, daß ſie einen Verein zu dem ſchönen Zwecke bildeten, die ſinkende Kunſt zu unterſtützen. Dieſer ſchöne Verein zur Beförderung der Tonkunſt in Böhmen, der im März 1810 entſtand, gründete noch in demſelben Jahre das Conſervatorium der Muſik zu Prag. An der Spitze der Theilnehmer zu dieſem ſchönen Zwecke ſteht der Gouverneur von Böhmen, Graf von Kollowrat, als Protector, und mit patriotiſchem Vergnügen lieſt der Böhme die Namen der edelſten Stämme des Königreichs, des Fürſt Erzbiſchoff, der Fürſten von Auersperg, Clary, Colloredo-Mansfeld, Dietrichſtein, Kinsky, Lobkowitz, Rohan, Schwarzenberg, Sinzendorf, Taxis, Thun, Trautmannsdorf und Windiſchgrätz; der Grafen von Althan, Bucquoi, Canal, Cavriani, Clam-Gallas und Clam-Martinitz, Colloredo, Czernin, Desfoues, Dohalsky, Firmian, Harrach, Hartig, Kinsky, Klebelsberg, Kolowrat, Lazansky, Lebebour, Milleſimo, Noſtitz, Pachta, Rey, Salm, Schlick, Schönborn, Stadion, Stampach, Sternberg, Swerts, Szagary, Thun, Waldſtein, Windiſchgrätz,

Wratislaw, Wrbna und Wrtby; der Herrn Aebte von Strahof und Offegg, und der Freiherrn von Hildgrandt, Kotz und Zesner. Zu Vorstehern des Bundes sind erwählt: Graf Johann von Nostitz, als Präsident, und als Beisitzer die Grafen Clam-Gallas, Klebelsberg, Nostitz (Friedrich), Pachta, Schönborn und Wrtby.

Dieses Institut, welches durch den herrlichsten Fortgang dem Zwecke der Gründer vollkommen entspricht, wird durch subscribirte Beiträge der genannten Vereinsmitglieder erhalten. Jedes Mitglied hat das Recht, Schüler mit einigen musikalischen Vorkenntnissen zur Annahme vorzuschlagen, und die Gesellschaft wählt nach Stimmenmehrheit; jeder Schüler muß den Unterricht durch sechs Jahre fortsetzen, von denen er drei in der ersten und drei in der zweiten Klasse zubringt. Die Direktoren halten ihre Sitzungen, so oft es die Umstände erheischen und nehmen alle verhandelten Gegenstände zu Protokoll, welches nach aller Unterzeichnung versiegelt wird. Jedes Jahr einmal, in den Wintermonaten ladet die Direktion alle in Prag anwesenden Mitglieder zu einer Hauptversammlung ein, um denselben über den Fortgang, die Verwaltung des Instituts und den Stand der Kasse Auskunft zu geben. Der Hauptgegenstand des Instituts ist die Instrumentalmusik, da sein Zweck ist, tüchtige Musiker zu bilden, und es werden alle zu einem vollkommenen Orchester erforderlichen Instrumente, von eigens hierzu angestellten Lehrern, in abgesonderten Lehrzimmern, täglich durch zwei Stunden gelehrt. Außerdem werden die sämmtlichen Zöglinge im Gesange, insofern er ein allgemeines Erforderniß musikalischer Bildung ist, täglich eine Stunde lang unterrichtet (seit einigen Monaten ist auch damit eine eigene Unterrichtsklasse für sechs Sängerinnen verbunden); auch wird die Theorie der Musik in ihrem ganzen Umfange gelehrt.

Das System, nach welchem hier Jünglinge zu Künstlern gebildet werden, beruht auf einer wohlberechneten Stufenfolge vom Leichteren zum Schwereren und auf der ungetrennten Verbindung der theoretischen Kenntnisse mit den praktischen Fertigkeiten. Von beiden müssen die Zöglinge in den öffentlichen Prüfungen (nach

Oſtern und vor den Herbſtferien) Proben ablegen; jeder Einzelne muß die ſchwere Aufgabe löſen, ſein Inſtrument ohne Begleitung hören zu laſſen, bis ſich endlich alle dieſe jugendlichen Kunſtzöglinge vereinigen, um durch eine vollſtändige Symphonie Zufriedenheit und Bewunderung der Kenner und Zuhörer hervorzubringen.

Die Leitung des ganzen Unterrichts ſteht unter dem Direktor des Inſtituts, dem im In- und Auslande rühmlichſt bekannten Kapellmeiſter Friedrich Dionis Weber, deſſen raſtloſen Bemühungen das Conſervatorium die hohe Stufe der Vollkommenheit verdankt, deren es ſich ſchon im ſiebenten Jahre ſeiner Dauer erfreut; dieſer trägt zugleich die Theorie der Muſik vor. Außer dieſen muſikaliſchen Zweigen werden die Zöglinge auch in den nothwendigſten literariſchen Gegenſtänden, als in der deutſchen und italieniſchen Sprache, Mathematik, Geographie, Naturgeſchichte, Geſchichte, deutſchen und italieniſchen Proſodie und Metrik, Aeſthetik und Mythologie, wie auch der Religionslehre unterrichtet.

Alle drei Jahre werden 39 Schüler aufgenommen, ſo daß die ganze Anzahl aus 78 Schülern beſteht; dieſe ſind, rückſichtlich der Lehrgegenſtände, in zwei Klaſſen eingetheilt; jede Klaſſe hat für die Violine und Viola dreizehn Schüler, für das Violoncell drei, Contrebaß drei, und für jedes Blasinſtrument vier. Jeder Schüler darf ſich nur einem Inſtrument widmen, ausgenommen jene der Saiteninſtrumente erlernen zugleich, wenn ſich ihr Körperbau dazu eignet, auch die Trompete und Poſaune. Nach dem dritten Jahre tritt die niedere Klaſſe in die höhere und zugleich in die Orcheſter-Uebungen ein, welche ſich in dem Verhältniſſe mehren, als die abgeſonderten Unterrichtsſtunden ſich vermindern; dort werden ſie im Vortrage großer Inſtrumental- und Soloſtücke unter der Leitung des Direktors geübt.

Zur Richtſchnur und Aufrechthaltung der innern Ordnung ſind eigne Disciplinar-Regeln vorgeſchrieben.

Nach geendigtem ſechsjährigen Curs treten die Schüler aus, und jene, welche bei der, dem Austritt vorhergehenden, ſtrengen Prüfung aus allen Lehrgegenſtänden wohl beſtehen, erhalten von der

Direktion zu ihrer weitern Empfehlung und Ausweis, ein Zeugniß. Durch die oben erwähnte Klasse für den Gesang und den Umstand, daß schon mehrere im vorigen Jahre absolvirten Zöglinge in das Theater-Orchester aufgenommen, steht dies Institut in einer Art von Verbindung und Wechselwirkung mit der Bühne, die für die Zukunft beiden Theilen sehr vortheilhaft werden muß.

In der Fastenzeit giebt das Conservatorium der Musik gewöhnlich drei musikalische Akademieen, welche große Feste für die Liebhaber der Instrumentalmusik im höhern Sinne des Wortes, sind.

Ueber:

„Das Fischermädchen".

Operette von Schmidt.

(2 Decemb. 1817.)

Das Fischermädchen, Oper in 1 Akte, von Theod. Körner, mit Musik von J. P. Schmidt in Berlin, erscheint den 6. December zum Erstenmale auf unserer Bühne.

Hr. Schmidt hat durch die Composition mehrerer kleinen Opern, die in Berlin und andern Orten freundlich aufgenommen worden, z. B. Feodora, die Alpenhütte, der Kyffhäuser Berg u. s. w., ein erfreuliches Streben nach gründlicher und charakterisirender Schreibart bewiesen, welches ihm, als eigentlichen Dilettanten, zu doppelter Ehre gereicht, je mehr dieses jetziger Zeit selbst von den sogenannten Künstlern vernachlässigt wird. Er scheint sich dabei mit Vorliebe zu dem stark gewürzten, durch reiche Instrumentation und raschen Harmonieenwechsel sich aussprechenden, Geschmack neuerer Componisten hinzuneigen, beweist aber zugleich rühmlichen Fleiß in Beobachtung richtiger Deklamation, angemessenen Ausdrucks und Bezeichnung der Charaktere. Herr Sch. hat sich fast ausschließend der dramatischen Tonkunst geweiht, doch kennt man einige Kantaten, aber wenige Instrumentalwerke, von ihm.

1818.

Einige Bemerkungen,

das von dem Buchſtaben C. über die Aufführung der Veſtalin den 14ten Januar in Nr. 19 der Abendzeitung Niedergeſchriebene betreffend.

(Dresden 18. Januar 1818.)

Es iſt eine ſchöne Sache um den Enthuſiasmus. Dem Künſtler muß er beſonders theuer ſein; und ich ehre ihn, ſelbſt wenn er ſich in ſüdlich helle Dunkelheit und alle erdenkliche Blumendüfte gehüllt — hinreißen läßt, ſeine Puppe mit dem purpurfarbenſten Glanze zu umgeben.

Wenn nun aber dieſes zarte Pflänzchen — vom Ausland oft mit verwundernden Blicken betrachtet — bei uns, von allen Wohldenkenden und Unterrichteten bisher recht freundlich geduldet, im fetten Boden nun gar zu ungeſtört ſo heranwächſt, daß es glaubt, Alles was es ausduftet, ſei auch wirklich wahr und richtig, weil es noch keinen Widerſpruch empfunden, ſo muß ich zur Steuer der Wahrheit, und mit offenem Helme — wie ich es gewohnt — ihm begegnen. Möge es ruhig die Begegnung empfangen, und glauben, daß ſie wahrhaft wohlwollend für den Buchſtaben C. ſei, von deſſen Willen zum Guten ich gern überzeugt ſein will, der aber nur immer die faſt entgegengeſetzt wirkenden Mittel wählt.

Ich kann mich bei dieſer Gelegenheit mit um ſo größerer Beruhigung ausſprechen, als das mir geſpendete Lob bei weitem den Tadel überwiegt, und es deſto klarer am Tage liegt, daß ich nicht perſönlich beleidigt, — ſondern nur als Anwalt der Wahrheit auftrete, die gegründete Urtheile fordert.

Es iſt alten Herkommens, daß man die Sache, die man beurtheilen will, auch verſtehen ſoll. Sollte dies hinlänglich bei dem Buchſtaben C. der Fall ſein???

Was das Klaſſiſche des gewiß hochzuehrenden, genialen und feuriglodernden Spontini's betrifft, höre man das Wort Förſters:

Das Klaſſiſche.

Hier erfreut der Geiſt und dort der Reiz der Geſtaltung.
Aber im Klaſſiſchen ſchmilzt Weſen zuſammen und Form.

Die lobende Anerkennung der Sängerleiſtungen iſt die Steuer der Wahrheit, und höflichen Dank für das dem weiblichen Chor und mir Geſpendete.

Die Chöre dieſer Oper überhaupt betreffend, ſo treten, der Sache gemäß, die Weiberchöre herrſchend hervor und ſtellen die der Männer in Schatten*), wenn auch ſonſt die vereinte Stimmenzahl in gutem Verhältniß gegenſeitig ſtünde. In Dresden mangelte früher der weibliche Chor gänzlich, daher das heute in überwiegendem Lichte Hervortreten deſſelben, welches ſonſt umgekehrt der Fall war. Bei den vorigen Chören, wie bei dem jetzigen, fehlte den Männern, namentlich den Bäſſen, die kräftige Fülle, die nur das mit dem männlichen Alter ſich erzeugende phyſiſche Vermögen geben kann. Dieſer Mangel muß mit dem Verlauf jedes Tages weniger fühlbar werden, welches bei den ſich halbjährig ſtets erneuenden Kreuzſchüler-Chören nicht möglich war. Künftige größere Auswahl ungerechnet.

Rückſichtlich des Fehlens des Männer-Chors, hat der Buchſtabe C. wohl etwas bemerkt, aber nicht gewußt, wo es herkam noch wie es entſtand. Eben der weibliche Chor war es, der zu ſpät eintrat und den unmittelbar daran ſich ſchließenden Männer-Chor zu demſelben veranlaßte.**)

Wer aber das falſche Eintreten des Weiber-Chors veranlaßte, auszuſprechen, verbietet mir die Achtung und Nachſicht, die jedem unwillkührlichen Verſehen gebührt und die jeder wahre Kritiker, freilich nicht der Krittler — hat und haben muß.

Alles ſo ins Blaue hinauswallende Loben oder Tadeln, iſt gleich wirkungslos zum Guten, und der grundloſe Tadel kann

*) Wie im Cortez das Gegentheil vorhanden.

**) Die zweite Vorſtellung war in dieſer Rückſicht tadellos und in der dritten war hin und wieder die Intonation nicht ganz ſicher.

höchſtens bewirken, daß ein Theil gezwungen wird, zur Selbſtvertheidigung Dinge zu entwickeln, die nicht für das größere Publikum gehören, oder als Ankläger der andern aufzutreten. Z. B. ſollten ſonſt wirklich die Chöre nicht gewankt haben???

Die Stellung der Inſtrumente eines Orcheſters richtet ſich nach dem Bedarf der jeweiligen Oper und ihr Haupterforderniß iſt, daß kein Inſtrument wirkungslos verſteckt ſtehe, der Direktor Bühne und Orcheſter gleich gut überſehen, und eben ſo von allen einzelnen Gliedern wieder geſehen werden könne. Die Wirkung iſt auf das ganze Haus berechnet. Die Bänke dicht hinter dem Orcheſter ſind in allen Theatern am übelſten berathen; aber eine Kunſtanſtalt kann keine ſo höflichen Rückſichten wie ein Geſellſchaftszirkel beachten.

Hält der Buchſtabe C. es vielleicht für beſſer, wenn die Trompeten und türkiſche Muſik ſo unter den Bogen verſteckt ſind, daß ſie weder ſehen noch hören? und immer außer dem Takte ſein müſſen? wie ich öfter gehört habe. Sollen die ſo ſehr bedeutenden Violoncell-Figuren, auf deren Wirkungen Spontini ſo viel hält, ferner auch noch blos von einem Violoncell geſpielt werden, das mühſam unter und über dem Arm des Dirigirenden ſich ängſtlich durchwinden muß, um ſeine Noten zu erhaſchen?

Die Zeiten ſind vorbei, wo der Baß einer italieniſchen Oper ſo friedlich 8 oder 10 Takte auf die nämliche Note gelagert — und durch unzählige Proben faſt auswendig gelernt war, daß er gefahrlos aus der Partitur geſpielt werden konnte. Ueberhaupt der am Clavier Sitzende nur ſein höflicher Blattumwender war, und das meiſte dem Primo Violino überlaſſen blieb. Dies alles geht bei den Muſikern unſerer Zeit nicht mehr oder höchſt unſicher; in Deutſchland und Frankreich nirgends mehr, nur noch in Italien kaum.

Doch würde es ſehr weit führen zu rechtfertigen, was eigentlich keiner Rechtfertigung bedarf, und was hier ausgeſprochen wurde, geſchah aus Achtung gegen Etwas, das der öffentlichen Meinung angehörig iſt, und, meiner Ueberzeugung, akuſtiſchen und andern langjährigen Beobachtungen und Erfahrungsgründen gemäß, angeordnet wurde.

Endlich erlaube ich mir noch die Frage: warum der Buchſtabe C. nur ſo ganz ausſchließlich den italieniſchen Leiſtungen des Königl. Theaters ſeine Dinte geweiht hat? Es iſt ein übel Ding um einſeitigen Enthuſiasmus. Es gereicht faſt immer dem Lieblingskinde zum Schaden, und die Kunſt iſt eine gute Mutter, die alles mit gleicher Liebe, gleicher Strenge umfaßt.

Feſtes, gegründetes Urtheil gebt, und ladet durch Anderes nicht den Verdacht der Parteilichkeit auf Verwaltung, Publikum und Redaktion. Will Letztere doch individuelle Entzückungen drucken laſſen, ſo möge der Entzückte nur auch ſagen: der bin ich.

Skizze von C. M. von Weber's Leben.

Von ihm ſelbſt für A. Wendt niedergeſchrieben.

(Dresden 14. März 1818.) *)

„Ich bin den 18. December 1786 zu Eutin im Holſteiniſchen geboren. Ich genoß der ſorgfältigſten Erziehung mit beſonderer Vorliebe für die ſchönen Künſte, da mein Vater ſelbſt ausgezeichnet Violine ſpielte. Die eingezogene Weiſe, in der meine Familie lebte, der ſtete Umgang mit erwachſenen gebildeten Menſchen, die ängſtliche Vorſicht, mir keine andere verwildernde Jugendgeſellſchaft zuzulaſſen, lehrten mich früh, mehr in mir ſelbſt und der Phantaſiewelt zu leben, und in ihr meine Beſchäftigung und mein Glück zu ſuchen. Malerei und Muſik theilten ſich hauptſächlich in meine Zeit. Von erſterer verſuchte ich mit Glück mehrere Zweige zu pflegen, ich malte in Oel, Miniatur, Paſtell, und wußte auch die Radirnadel zu führen. Doch unwillkürlich entſchlummerte dieſe Beſchäftigung, und die Muſik verdrängte, meiner ſelbſt unbewußt, die Schweſter endlich gänzlich. Eigenthümliche Neigung beſtimmte meinen Vater zuweilen, ſeinen Aufenthaltsort zu wechſeln. Der Nachtheil, den das Wechſeln der Lehrer hervorbrachte, erſetzte ſich ſpäter deſto wirkſamer durch das Erwecken der eigenen Kraft, und der Nothwendigkeit, aus eigenem

*) Als Probe von Weber's Darſtellungsweiſe in dieſer Gattung mitgetheilt. Der Herausg.

Nachdenken und Fleiße zu ſchöpfen. Den wahren, beſten Grund zur kräftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Clavier, und gleicher Ausbildung beider Hände habe ich dem braven, ſtrengen und eifrigen Heuſchkel in Hildburghauſen (1796 — 97) zu verdanken. So wie mein Vater die allmälige Entwickelung meines Talentes ſah, ſorgte er mit der liebevollſten Aufopferung für deſſen Ausbildung. Er brachte mich nach Salzburg zu Michael Haydn. Der ernſte Mann ſtand dem Kinde noch zu fern, ich lernte wenig bei ihm und mit großer Anſtrengung. Hier ließ mein Vater zu meiner Aufmunterung 1798 mein erſtes Werk, 6 Fughetten, drucken, die freundlich in der muſikaliſchen Zeitung angezeigt wurden. Ende 1798 kam ich nach München, erhielt Sing-Unterricht bei Valleſi, und in der Compoſition bei dem jetzigen Hof-Organiſten Kalcher. Dem klaren, ſtufenweiſe fortſchreitenden, ſorgfältigen Unterrichte des Letztern danke ich größtentheils die Herrſchaft und Gewandtheit im Gebrauch der Kunſtmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen vierſtimmigen Satz, die dem Tondichter ſo natürlich werden müſſen, ſoll er rein ſich und ſeine Ideen auch dem Hörer wiedergeben können, wie dem Dichter Rechtſchreibekunſt und Silbenmaaß. Mit unermüdetem Fleiße arbeitete ich meine Studien aus.

Die Vorliebe zum Dramatiſchen fing an, ſich beſtimmt auszuſprechen. Ich ſchrieb unter den Augen des Lehrers eine Oper: Die Macht der Liebe und des Weins; eine große Meſſe; mehrere Clavierſonaten, Variationen, Violin-Trio's, Lieder u. ſ. w., die ſpäter alle ein Raub der Flammen wurden. Der rege jugendliche Geiſt, der alles Neue und Aufſehen Erregende mit Haſt ſich anzueignen ſuchte, erregte auch in mir die Idee, dem damals von Sennefelder neu erfundenen Steindrucke den Rang abzulaufen. Ich glaubte endlich die Erfindung auch gemacht zu haben, und zwar mit einer zweckmäßigern Maſchine verſehen. Der Wille dieſe Sache in's Große zu treiben, bewog uns, nach Freiberg zu ziehen, wo alles Material am bequemſten zur Hand ſchien. Die Weitläufigkeit und das Mechaniſche, Geiſttödtende des Geſchäfts ließen mich aber bald die Sache aufgeben, und mit verdoppelter Luſt

die Composition fortsetzen. Ich schrieb die vom Ritter von Steinsberg gedichtete Oper: das Waldmädchen, welche im November 1800 auch da gegeben wurde, und sich dann später weiter verbreitete als mir lieb sein konnte (in Wien 14 Mal gegeben, in Prag in's Böhmische übersetzt, und in Petersburg mit Beifall gesehen), da es ein höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeres Produkt war, von dem ich namentlich den zweiten Akt in 10 Tagen geschrieben hatte. Eine der vielen unseligen Folgen der auf ein so junges Gemüth so lebhaft einwirkenden Wunder-Anekdoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt. Auf eben diese Art weckte ein Artikel der Musik-Zeitung die Idee in mir, auf ganz andere Weise zu schreiben, ältere, vergessene Instrumente wieder in Gebrauch zu bringen u. s. w. — In Familien-Geschäften nach Salzburg gereist, schrieb ich da, meinen neuen Planen gemäß, die Oper: Peter Schmoll und seine Nachbarn (1801), die meinen alten, durch manches Neue darin höchlich erfreuten, Lehrer, Michael Haydn, bewog, mir ein ungemein gütiges Zeugniß darüber zu ertheilen (abgedruckt in Gerbers Tonk. Lexikon). Sie wurde in Augsburg aufgeführt ohne sonderlichen Erfolg, wie natürlich. Die Ouverture habe ich später umgearbeitet und stechen lassen bei Gombart. 1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein, wo ich mit dem größten Eifer theoretische Werke sammelte und studirte. Unglücklicherweise stieß ein Doctor Medicinae alle meine schönen Lehrgebäude mit den oft wiederkehrenden Fragen: warum u. s. w. über den Haufen, und stürzte mich in ein Meer von Zweifeln, aus dem mich nur nach und nach das Schaffen eines eigenen, auf natürliche und philosophische Gründe gestützten, Systems rettete, so daß ich das viele Herrliche, das die alten Meister befohlen und festgestellt hatten, nun auch in seinen Grundursachen zu erforschen und in mir zu einem abgeschlossenen Ganzen zu formen suchte. Es drängte mich nach der Tonwelt Wiens, und zum ersten Male trat ich hinaus in diese Welt. Hier lernte ich nebst dem Umgange der bedeutendsten Künstler, des unvergeßlichen Vater Haydn ꝛc., den Abt Vogler kennen, der mit der Liebe, die jedem wirklich großen Geiste

eigen ist, dem wahrhaft ernstgemeinten Streben freudig zu helfen, und mit der reinsten Hingebung den Schatz seines Wissens vor mir aufschloß.

Wahrlich, nur wer so wie ich, und einige Wenige noch, Gelegenheit hatte, diesen tieffühlenden starken Geist, diesen unerschöpflichen Reichthum an Kenntnissen, und die feurige Anerkennung alles Guten, aber — auch die strenge Wägung desselben — zu beobachten, dem mußte er ehrwürdig und unvergeßlich sein, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverstehen dem großen Ganzen eingeschobenen, es umgebenden und scheinbar verwirrenden Schlacken und seltsamen Eigenheiten, als an sich minder merkwürdige Erscheinungen hinnehmen, übersehen, und natürlich finden.

Möge es mir einst gelingen, diese seltene psychologische Kunst-Erscheinung der Welt klar vor die Augen zu stellen, seiner würdig und zur Belehrung der Kunstjünger.

Auf Voglers Rath gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf, und widmete beinahe zwei Jahre dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten, und ich in einzelnen Studien zu erreichen und in mir klar zu machen suchte. Oeffentlich erschien in dieser Zeit nichts von mir, als ein paar Werkchen, Variationen, und der Clavier-Auszug der Vogler'schen Oper Samori.

Ein Ruf zur Musikdirektor-Stelle nach Breslau eröffnete mir ein neues Feld zur Erweiterung der Effektkenntnisse. Ich schuf da ein neues Orchester und Chor, überarbeitete manche frühere Arbeiten, und componirte die Oper Rübezahl, von Prof. Rohde, größtentheils. Die vielen Dienstgeschäfte ließen mich nicht viel zu eigenen Arbeiten kommen, desto besser konnte ich aber die so vielfach gestalteten, und mit übergroßer Begierde in mich gesogenen verschiedenartigen Kunst-Principe abgähren, und nach und nach das Selbstständige, vom Schöpfer verliehene, hervortreten lassen.

1806 zog mich der kunstliebende Prinz Eugen von Würtemberg

an ſeinen Hof in Carlsruhe in Schleſien. Hier ſchrieb ich zwei Symphonieen, mehrere Concerte und Harmonieſtücke. Der Krieg zerſtörte das niedliche Theater und die brave Kapelle. Ich trat eine Kunſtreiſe an, von den ungünſtigſten Verhältniſſen der damaligen Zeit begleitet. Ich entſagte alſo eine Zeitlang der Kunſt als ihr unmittelbarer Diener, und lebte im Hauſe des Herzogs Louis von Würtemberg in Stuttgart. Hier, von der freundlichen Theilnahme des trefflichen Danzi ermuntert und angeregt, ſchrieb ich eine Oper: Silvana, nach dem Sujet des frühern Waldmädchens von Hiemer neu bearbeitet, den erſten Ton, Ouverture, umgearbeitete Singchöre, wieder Clavierſachen u. ſ. w., bis ich 1810 mich wieder ganz der Kunſt weihte, und abermals eine Kunſtreiſe antrat. Von dieſer Zeit an kann ich ziemlich rechnen mit mir abgeſchloſſen geweſen zu ſein, und Alles, was die Folgezeit gethan hat und thun wird, kann nur Abſchleifen der ſcharfen Ecken, und das dem feſtſtehenden Grunde nothwendige Verleihen von Klarheit und Faßlichkeit ſein.

Ich durchzog Deutſchland nach verſchiedenen Richtungen, und die Liebe, mit der ich im Ganzen meine Leiſtungen als ausübender und dichtender Künſtler aufgenommen ſah, der Ernſt, der ihnen bei oft heftigem Widerſpruche und Anfällen doch ſtets geweiht wurde, ließ auch mich alle die Kraft, und alle die Reinheit des feſten Willens aufbieten, die allein den Menſchen zum wahren Prieſter ſeiner Kunſt heiligt. In Frankfurt, München, Berlin, Wien u. ſ. w. wurden meine Opern gegeben, meine Concerte beſucht. Noch einmal ſah ich den trefflichen Abt Vogler, wenige Zeitſpannen vor ſeinem Hingehen, wie er ſich hingab, zweien mit herrlichen Gottesgaben beſchenkten Kunſtjüngern, Meyerbeer und Gänsbacher. Im Vereine mit dieſen genoß ich, gereifter und ſelbſt zum Sichten fähiger, noch ſeine tiefen Erfahrungen, und ſchrieb eine Oper: Abu-Hassan (Darmſtadt 1810). Nur ſpäter noch einmal in Wien ſah ich ihn, im freudigſten Antheile an meinem Streben. Friede ſeiner Aſche!

Von 1813 bis 1816 leitete ich die Oper in Prag, nachdem ich ſie ganz neu organiſirt hatte. Ganz nur meiner Kunſt lebend, in der Ueberzeugung, nur zu ihrer Beförderung und Pflege geſchaffen

zu ſein, legte ich die Direktion in Prag nieder, da mein Zweck erreicht, und das, was bei dem beſchränkenden Verhältniſſe einer Privat-Direktion geſchehen konnte, aufgebaut war, und nur eines rechtlichen Wärters zum Weiterbeſtehen bedurfte.

Frei zog ich abermals in die Welt, ruhig den Wirkungskreis erwartend, den mir das Schickſal zuführen würde. Viele und ſchöne Erbietungen kamen mir von allen Seiten entgegen; der Ruf zur Gründung einer deutſchen Oper in Dresden konnte allein mich auf's Neue feſthalten. Und ſo bin ich denn mit Fleiß und Sorgſamkeit an dem mir übertragenen Werke — und wenn ſie einmal einen Stein über meine Hülle legen, ſo werden ſie mit Wahrheit darauf ſchreiben können: „Hier liegt einer, der es wahrhaft redlich und rein mit Menſchen und Kunſt meinte".

Der „Schlammbeißger".

Eine Humoreske.

(12. April 1818.)

Ach, es ward zu viel des Leidens über mein armes Haupt gebracht. Kein Wunder wäre es geweſen, ich hätte meines Namens Bedeutung in den Gliedern verſpürt. Voll des ſchwärzeſten Mißmuths verkroch ich mich in meiner Stube, verhing die ohnedies nicht zu großen Fenſter mit dem alten Flausrocke, und überließ meine Seele in dieſer Dunkelheit dumpfem Brüten. Es war doch wahrlich ein zu ſchwarzer Keſſel, in dem der mir von gewaltigen Mächten zugetheilte Schickſals-Brauer meine Lebens-Ingredienzen gebraut und darein mit faſt abſonderlicher Bosheit ſo viele tolle Liebeswurzel gemiſcht hatte, daß die heterogenſten Liebeleien Geſetz und Richtſchnur meines Lebens geworden zu ſein ſchienen. Wahrlich, der Keſſel der Macbeth'ſchen Hexen war nicht ſchwärzer, als der meinige, und doch ſprach es laut in mir im ſeltſamſten Widerſpruche mit meinen Erfahrungen, daß nur holde, liebe, weibliche Weſen um ihn geſtanden,

und gleich den zwölf Himmelszeichen eine Haupt-Katastrophe bezeichnet hätten; wenn gleich nicht ganz ohne kleine Schadenfreude, manch Kurioses hervorsuchend und beimischend, um zu sehen, wie sich das Alles abgähren und entwickeln werde. Ja, ja, rief ich aus, jener Weber-Geselle hatte wirklich recht, der steif und fest behauptete: es seien jedem Menschen eine gewisse Anzahl dummer Streiche zugetheilt, die er abarbeiten müsse, weshalb man sich auch immer gar sehr zu erfreuen habe, wenn einer vollbracht sei, als ein Schritt näher zum Ziele. Die Idee ergriff mich, ich sprang fröhlich auf und rief: Nun, Gott sei Dank, da kann mir's nicht fehlen, denn tolle Streiche habe ich schon genug gemacht, werde wohl bald wieder einen zu notiren haben, und der Himmel gebe nur, daß die Zahl auch sich mit der der Himmelszeichen glücklich schließe.

Mit der Zukunft war ich also im Voraus sehr zufrieden, mit der Gegenwart sah es aber desto schlechter aus. War das aber auch ein Wunder? Welche unsichtbare Macht hielt mich denn in dem unglückseligen Göttingen so fest? Es fiel mir wirklich plötzlich stark auf, daß ich nach erhaltenem Repuls, ohne alle Beschäftigung und Aussicht, noch in dem vertrackten Neste sitzen blieb. Fort also, fort, das war gut gesagt. Aber, wohin, und womit, das war die Frage. Der auf Postillons und Gastwirthe einzig einwirkende nervus rerum gerendarum fehlte mir fast gänzlich, denn die Topfberichtigung und Levi Meyers Kleiderhülfe hatten den Kern der Perrückenschachtel bis auf Weniges verzehrt. Zu den Fleischtöpfen des Apothekers in die Heimath zu wandern, litt mein Stolz nicht. Anna Mörner, der ich allenfalls die jungen Lappländer dressiren helfen konnte, war gar zu weit weg. Pistorius hatte längst die Universität verlassen, von meinen vorigen Gönnern war gewiß nichts mehr zu erlangen, es hatte ohnedies nur der achte und neunte etwas gegeben, und Einige früher etwas versprochen; — kurz, es war traurig, indem sich an mir alle Symptome der moralischen Krankheit deutlich zeigten, die Deutschland mit so vielen Schauspielern versehen hat, nämlich, ich war zu allen ernst anhaltenden Studien verdorben, hatte nichts zu verlieren, und in meinem Kopfe eine umgestürzte Bibliothek von tausenderlei unaus-

gekochten Dingen, die nur in einer Art von unbegreiflicher Geistes-Erhitzung, wo ein fremdes höheres Princip aus uns zu sprechen scheint, mich zu Gedichten wie die Sinnpflanze u. s. w. erheben konnte.

Gedankenlos las ich die Seitenwände der letzten Tabaksdüte, die ich mein genannt hatte. Es war ein Stück des hamburger unparteiischen Correspondenten, der einen Artikel aus London erhielt, der also lautete: „Die Kunst ist es allein, die, nächst dem Kriegsgotte, noch in unserer Zeit als Leiter zum Glücke dient, und besonders der hochsinnige Britte schätzt und belohnt sie vor allen andern Nationen. Clementi ist steinreich bei uns geworden, und erst jetzt hat wieder die entzückende Catalani in einem Concerte 2000 Pfund eingenommen. Es ist freilich unläugbar, daß die königlich gebietende Stimme, verbunden mit dem hohen Liebreize und Anstande einer so herrlichen Gestalt" — Von hier an verschlang der verklebende Leim des Krämerkleister das Uebrige. Aber in meine Seele waren die Funken Kunst, Hamburg, Catalani gefallen, die einen Entschluß in mir anzündeten.

Ein älterer Bruder meines Vaters lebte da als Stadtmusikant, behaglich und gut. Entzweit mit meinem Vater, hatte er sich nie um uns bekümmert, und in unserm Hause wurde seiner höchst selten, und dann mit den Beziehungen des wunderlichsten Wesens erwähnt. Dahin sollte die Fahrt gehen, der Stadtmusikant die erste Kunststaffel sein, auf der ich weiter stieg, die Hamburger Mark endlich zu englischen Pfunden wachsen, mit meinem Talent, riesengroß, und dann wollte ich Sie schauen, die als einzig Bewunderte, zu der mich eine unbeschreibliche Sehnsucht zog. Der Ruf wird vor mir herfliegen, vor dem herrlichen Sänger und Componisten, dessen Werke ihre Kunstfertigkeiten erst ganz werden entfalten lassen, hochverehrend liebend, ich ihr unerkannt eine meiner Arien accompagniren, mich vergessend in herrlichen Phantasieen auflösen, und sie zu dem höchsten Entzücken der Bewunderung mich gesteigert, mich in einer Originalität erkennend, überwunden und hingerissen, in die Arme des Zipperleins sinken. —

Ich hatte mich ſo exaltirt, daß mir jeder Augenblick verloren ſchien, der nicht zur Ausführung dieſes Planes diente.

Alle Bücher flogen zum Antiquar, und wurden nach Burſchen-Ausdruck verkeilt, die Perrücken-Sammlung fand ihren Mann und Käufer in einem Friſeur; der alte treue Koffer und alles wenige Geräthe, Wäſche u. ſ. w. wurden verſilbert, nur die Zither blieb, und, omnia mea mecum porto konnte ich Jedem ehrlich zurufen. Auf einen Tiſch legte ich Briefe, an meine geliebten Manichäer, mit Anweiſung auf den Hamburger Onkel, und wie der Abendſtern funkelte, hing die Zither an einer Seite, die Mütze auf dem einen Ohre, und fort ſollte es gehen, ein wahrer Troubadour, ein beſcheidenes Blümlein, in ſich gebückt und unbekannt; es war ein herzig Veilchen. Als ich mich in der Thüre nochmals umdrehte, und in die leere Stube ſehen mußte, die das Futteral ſo mancher ſeltſamen Dinge geweſen war, da erblickte ich nicht ohne Rührung auf dem Ofen das Glas mit meinem alten Lieblinge, dem Wetterpropheten. Ein ſeltſames Abenteuer bei einer literariſchen Thee-Geſellſchaft, in das ich höchſt unſchuldig mit verwickelt worden war, hatte ihn in meine Hände gebracht: Er kam auch aus lieben Händen, aus Fräulein Amaliens kunſtgewandten, niedlichen, gutmüthigen, gottloſen. Denn — mit einem Worte, den Schlammbeitzger durfte ich nicht im Stiche laſſen, mochte nun noch daraus werden, was da wolle, und er mir das Leben nicht ſchlecht ſauer machen auf der Reiſe. Komm, Knurrpietſche, oder Wettergundel u. ſ. w. ſagte ich, du ſollſt mir das Tagewerk bezeichnen, und in Vielem mein Vorbild werden, wie ich denn überhaupt ſchon Aehnlichkeit mit Dir verſpüre. Dein Leben iſt zähe, wahrlich das meine auch, ſonſt wäre ich gewiß nach dem fünften Kapitel nicht wieder lebendig geworden. Dir fehlt die Schwimmblaſe, mir nicht weniger, denn bis jetzt bin ich noch immer auf dem Grunde ſitzen geblieben. Mein Frühling ſoll jetzt anbrechen, und ich will mich, wie Du, in dieſer Zeit, aus dem Schlamme der Unordnung erheben zur Kunſtgröße. Gebe Gott nur, daß mich nicht, wie Dich Deine Hechte, die meinigen, nämlich die Recenſenten, freſſen. An die Angel ſoll mich auch kein Profeſſor mehr kriegen. Wenn ich

unruhig werde, wird wohl auch einſt die Kunſtwelt in Stürmen ſich erheben, — und marinirt mich einſt der Tod, ſo will ich, wie Du, Schwan unter den Fiſchen, auch mit einem Triller oder wenigſtens gehaltenem Tone von dem Leben ſcheiden, das mir nur Salz und Aſche auf das Haupt ſtreute, ohne mich dadurch vom Schlamme der Noth zu reinigen.

Kein Leſer meiner Schickſale wird ſich wundern, wenn ich ſage, daß meine Stimmung eine hochaufgereizte war, der das alltägliche Leben anekelte, und mich die Einſamkeit ſuchen ließ, meinen Kunſt-Phantaſieen ungeſtörten Raum zu verſchaffen. Städte und ihre Bewohner mied ich, zu des Landmanns ſtiller Hütte zog es mich, und im Gezwitſcher der Vögel hoffte ich dem wahren Naturgeſange auf die Spur zu kommen. Wie ſehr bedauerte ich, mein anatomiſches Studium nicht auf die genaueſte Kenntniß des Kehlkopfes und der übrigen Singwerkzeuge geleitet zu haben, oder ſtatt meiner Verſekunſt, Mitglied eines Dilettanten-Concerts geworden zu ſein. Doch auch das Letztere wäre meiner jetzt ſo zart ſich wendenden Natur zuwider geweſen, ich wollte nichts von Inſtrumental-Muſik, harmoniſchen Combinationen und dergleichen wiſſen. Die Stimme, die Stimme war das Einzige, was mich anzog, ach! ich hatte leider keine, aber doch den unbegreiflich feſten Glauben auf irgend ein großes Natur-Ereigniß, welches mir gelegentlich eine verſchaffen würde, ſo wie denn überhaupt meine ganze Sentimentalitäts-Krämerei in dem ſeltſamſten Widerſpruche mit den oft ſehr erſchöpfenden Anſtrengungen meiner Kunſt-Wanderung und den damit verbundenen Abenteuern, Strohlagern und ſonſtigen frugalen Begebenheiten ſtand, die offenbar mich in die proſaiſcheſte Proſa hätten verſetzen ſollen. Aber nein, es ſcheint mir überhaupt ein Hauptzug meines Charakters von jeher geweſen zu ſein, immer zu andern Dingen gezogen zu werden, als zu denjenigen, die mir die eigentliche Nothwendigkeit und Wahrſcheinlichkeit gebot. So mußte es allerdings ein eigenes Schauſpiel oder vielmehr Singſpiel für die Vorübergehenden ſein, wenn ich voll von dem Gedanken an meine göttliche Catalani ihr Lob in Geſangs-Hymnen ausſtrömte, wobei ich mich aber des unbe-

quemen Textes durchaus nicht bediente, ſondern, gleich meinem Vorbilde, das nächſte beſte wohlklingende italieniſche Wort meinen Ton-Tiraden unterlegte. Dabei hatte natürlich meine Phantaſie den kühnſten Spielraum, und Alles wogte für mich in einem Ton-Meere. Alleen waren mir doppelte Skalen, jeder Bach eine Paſſage, jeder rauchende Schornſtein eine hochwirbelnde Kadenz, und die Blumen, ach, was ſage ich von den Blumen, alle Tonarten roch ich, alle Gerüche hörte ich, dazu kam das meiner Natur ſo tief eingeſchmolzene Bedürfniß, mich liebend an ein Weſen anzuſchließen, und was war daher natürlicher, als daß ich neben der täglich glühender wachſenden Anbetung meiner Catalani, auch endlich meine Zärtlichkeit mit meinem Schlammbeißger theilte.

Lache nicht, Leſer oder Hörer, bemitleide vielmehr meine krankhafte Reizbarkeit, die ſich mit einer Art von Dankbarkeit an das einzige lebende Weſen kettete, das ihr nahe war. Wie oft warnte er mich vor Stürmen, wie freundlich blitzten mich ſeine ſchwarzen Augen an, ſo mußte auch die Catalani blicken. Auch iſt es nur zu wahr, daß man die am meiſten liebt, für die man leidet, es war wahrlich kein Spaß, oft in der größten Hitze, und auf beſchwerlichem Wege das glatte Glas unterm Arme zu tragen, und nur bei einigen Bauern hatte ich Dienſte von meinem Mißgrun erhalten, die mir meine Wetterprophezeihungen mit ein paar nahrhaften Gerichten vergalten. Dadurch bekam ich eine Art von feſtem Zutrauen zu meinem Fiſche, und traute viel auf ihn bei dem Onkel Garten-Freunde in Hamburg. Da ſchob das verruchte geprägte Metall, das wir Geld nennen, einen Riegel dicht vor die Thüre des Paradieſes, denn als ich in einem Weinhauſe in Harburg mich zur Ueberfahrt nach Hamburg ſtärken wollte, war das letzte Geldſtück aus einer verrätheriſchen Verſenkung in der Taſche entwiſcht, und ich ſaß in größter Verlegenheit und Hülfsloſigkeit da, gerade vor mich hinſtierend.

Das oft wiederholte Aufſtehen, an's Fenſter Gehen, nach dem Himmel Blicken des einzigen Gaſtes außer mir im Zimmer würde mir nicht aufgefallen ſein in meiner Stimmung, wenn nicht auf einmal die lieblichſten Mägdlein-Laute zur halbgeöffneten Thüre

herein erklungen wären. „Es ist ganz hell die Elbe hinauf, Vater, Ihr könnt es sicher anschlagen lassen.“ „„Ja, wer Teufel kann das gewiß wissen,““ fuhr er auf, „„bin hier so unbekannt in dem Fahrwasser““ — ich sah in die Höhe, und erblickte einen langen hagern Menschen, dessen widerliche, verzogene, rohe und doch verschmitzte Gesichtszüge ein ächtes Allerweltsleben bezeichneten, und der seinem übrigen Aeußern nach ein Mittelding von Soldat und Seeman zu sein schien. „Wer mir,“ fuhr er mit einem kräftigen Fluche fort, „gewiß sagen könnte, was es morgen für Wetter sein würde, dem wollte ich 20 Mark Banco schuldig sein.“ — „„Topp!““ ruf' ich, er wandte sich verwundert zu mir, und die Herrin der lieblichen Stimme kam freundlich neugierig zur Thüre herein. Wie traf der Blick mich! so mußte die Catalani freundlich sein. „„Topp!““ wiederholte ich, „„ich will mich selbst hier als Pfand einsetzen, daß es morgen stürmt, und dann auch wieder das gute Wetter voraussagen, wenn Ihr mich so lange zechfrei halten, und dann nach Hamburg zu meinen Verwandten führen wollt, denn Ihr seid doch wohl ein Schiffer?““ „Nicht so ganz, junger Herr, ein Feuerwerker, der seine Kunst hier sehen lassen will, und dann eben so in Hamburg, wozu er freilich gutes Wetter braucht, und den, der ihm es mit Gewißheit nur ein paar Tage voraussagen könnte, gewiß zufrieden stellen, ja, mit ihm in Compagnie treten wollte. Aber was könnt Ihr zur Sicherheit entgegenstellen? Die Equipage ist nicht schwer fortzuschaffen, und der lustige Herr Student machte sich wahrscheinlich nach ein paar verschmaußten Tagen still weiter.“ Erhitzt, beleidigt, und meinem Schlammbeitzger vertrauend, wiederholte ich es, mich selbst zum Pfande setzen zu wollen, bis mich mein Onkel auslöse, wenn ich nicht wahr prophezeihte. Höhnisch schmunzelnd bemerkte der Feuerwerker: „nun, die Figur ist nicht übel, kräftig, gesund“ — riß eine Nebenthüre auf, rief ein paar Tabakkauende Gesellen gleichen Schlages zu Zeugen, um den Handel abzuschließen, und mit widerlich freundlich aufgezogener Oberlippe wies er mir dann die holde Maid zur Gesellschaft an, und meinte: erprobe sich meine Kunst, so wär' das Ding so übel nicht, und verlöre ich die Wette, so würde

das Seeweſen auch nicht darüber böſe ſein. Leider verſtand ich der kurzen Rede langen Sinn nicht, und war heitern Muthes der augenblicklich dringendſten Noth ſo leicht entgangen zu ſein, zumal den ſchönen Augen Katharinens gegenüber, die ich auf der Stelle bat, in ihrem Namen eine Buchſtabenverſetzung vornehmen zu dürfen, um ſie auch dadurch meinem Ideale zu nähern: und die loſe Braune ließ es ſich lachend gefallen, Katharäni zu heißen.

Ich wurde erträglich genug einquartiert. Der folgende ſtürmiſche Tag galt für meinen Triumph, und wurde Abends mit einem Punſch-Bankett gefeiert, bei dem mir nur die einzige kleine Fatalität begegnete, das letzte Kleinod von Werth, meine Uhr, in einem freundſchaftlichen Spiele zu verlieren. Doch kümmerte mich das wenig, Katharani's Catalani-Stimme, und die Hoffnung auf Schlammbeitzger und Onkel hielten mich aufrecht. Der Ehrgeizteufel hieß mich den erſten und ſein Talent verläugnen, um allein den Ruhm der Wetter-Sybillen-Kunſt zu genießen, und ſo hatte Katharani Schelm meinen magern Mantelſack und den Fiſch in Obhut genommen. Doch hatte ich mein Augenmerk heimlich deſto feſter auf Knurrpietſchens Bewegungen, und da ſeine außerordentliche Ruhe mir das beſtändigſte herrlichſte Wetter verſprach, ſo beſtimmte ich in größter Zuverſicht den Tag des Feuerwerkes.

Die Erfüllung meiner erſten Prophezeihung hatte Glauben erweckt; es ging mit Macht an Anſtalten aller Art, und im Kreiſe verdächtig ausſehender Geſichter wurde im Voraus auf die hoffende Einnahme gezecht, und das Verzechte angekreidet. In dieſer widerlichen Kompagnie mich zu ſehen, war mir manche Stunde ſehr beſchwerlich, und nur Katharani's Augen und Stimme konnten es mich erträglich finden laſſen, zumal da ich erfuhr, daß ſie die Catalani gehört habe, welches ſie mir zwar freilich nicht eben in den kunſtgerechteſten Ausdrücken erzählte.

Endlich brach der verhängnißvolle Feuertag an. Schon am Morgen trübte ſich der Himmel etwas, und eben ſo die Stirnen meiner Feuermänner, nur ich blieb guten Muthes trotz ihrer verfänglichen Reden, denn ſo oft ich nach meiner Knurrpietſche hin-

ſchielen konnte, lag ſie ſtill und unbeweglich, und ich ermunterte pochend darauf zur Fortſetzung der Feuerwerks-Anſtalten; da ſchwärzte es ſich mehr und mehr. Die Zuſchauer verſammelten ſich; die Plätze waren beſetzt, als auf einmal der wüthendſte Sturm und Regen das ſchöne Werk zertrümmerte, das Publikum durchnäßte, welches ungeſtüm ſein Geld zurück verlangte. Die Kaſſe hatte aber ſchon früher, den Regen ſcheuend, ihren Abgang genommen, man tobte, lärmte, ſchrie, mißhandelte die Unternehmer, und dieſe ermangelten nicht, die Laſt ihres ganzen Zorns mit Zinſen auf mich zu übertragen. Ich ward zu Boden geworfen, mit Schimpfworten und Schlägen bedeckt, endlich ſchnell hinweggeführt, und von der Dunkelheit begünſtigt in ein elendes Neſt, ein Haus an der Elbe geſchleppt, und in eine Art Keller geſtoßen, deſſen Thüre ich wohl verriegeln hörte.

Hier lag ich eine Zeit lang bewußtlos. Endlich mich erholend, konnte ich nicht begreifen, mit welchem Rechte man mich ſo behandle, und was daraus werden ſolle. Ueber mir ſchien es zu jubeln und zu tanzen. Die Näſſe meiner Kleider und mein Aufenthalt wurde mir von Minute zu Minute unerträglicher, da hörte ich Katharinens Stimmchen mitleidig vor der Thüre flöten. „Sie dauern mich, junger Herr, aber ich kann Ihnen nicht helfen, man hatte es ſeit der erſten Stunde auf Sie abgeſehen, und Sie gaben ſich ganz in die Hände der Seelenverkäufer durch Ihre unbeſonnene Wette, die Sie vor Zeugen wiederholten; nun kann Sie nichts mehr retten, und Sie reiſen mit dem erſten Schiffe nach den Kolonien. Nun, es hat ſchon Mancher ſein Glück dort gemacht, und geht es Ihnen einſt gut, ſo vergeſſen Sie nicht meine Theilnahme.“ „„O Schlammbeitzger, verdammter Fiſch,““ rief ich verzweifelt aus, „„Dir verdank' ich dieſe ſchreckliche Wendung meines Schickſals.““ — „Wie ſo?“ fragte Katharina, „der Fiſch iſt ja todt.“ — „„Todt?““ ſchrie ich; „nun ja,“ fiel ſie ein, „und ich hatte ihn doch ſo gut gepflegt, und ſogleich den Tag nach Ihrer Ankunft mit dem reinſten, beſten Brunnenwaſſer verſehen.“ — „„Ach!““ rief ich aus, „„Du haſt ihn dadurch getödtet, und ich fand ihn natürlich als Leiche ſo ruhig.““ — „Ha.

ha," lachte die Sirene vor der Kellerthüre, „das war wohl ein Wetterfisch? Wie kann man denn auch einem solchen Thiere trauen?" — „„Ja, ich traute ihm auch nie recht," erwiederte ich, — „„aber er ward mir anvertraut, und ich kann wenigstens behaupten, für ihn Alles gethan zu haben, was in meinen Kräften stand, aber Undank ist der Welt Lohn, und wer weiß, ob Alles, was ich für ihn gethan habe, nicht die Verwünschung meines künftigen Gönners auf mich zieht, der mich nun aus dieser verzweiflungsvollen Lage retten muß; wie aber, weiß ich nicht. O, Schlammbeitzger, Du schwebst als ein schweres Schicksal über mir, und jetzt liege ich, feucht wie Du, im Schlamme, gefangen im Netze meiner Catalani-Verblendung. O!""

Doppelte Nacht umgab mich, ich hörte das entfernte Kichern der falschen Katharani, und betäubt mich willenlos meinem fernern Schicksale überlassend, seufzte ich resignirt: „Der Tod löst alle Bande, Schlammbeitzger fahre wohl!"

Ueber:

„Die Entführung aus dem Serail".

Oper von Mozart.

(11. Juni 1818.)

Mittwoch den 17. Juni 1818 erscheint zum Erstenmal auf dem Königl. Hoftheater Mozarts herrliche Oper: Die Entführung aus dem Serail.

Es giebt wohl nicht leicht eine wichtigere Angelegenheit für den Kunstfreund als den Entwickelungsprozeß der großen, ihre Zeit gestaltenden und beherrschenden, Geister zu beobachten, der sich doch am lebendigsten und sprechendsten in der Zeitfolge ihrer bedeutenden Werke entfaltet.

Von früher Jugend in die Geheimnisse der Kunst mit Ernst eingeweiht, ihrem anhaltenden Studium ergeben und mit dem

ſchöpferiſchſten Geiſte begabt, mußte doch auch bei Mozart das geſammelte, wie das gottgeſchenkte, Material erſt die Zeit verarbeiten und abgähren, ehe die Klarheit tagen konnte, die in dieſer Oper herrſcht.

Durch eine Art von wunderbarem Kunſt-Volks-Glauben wird ſie faſt allgemein für Mozarts erſte Oper gehalten, und iſt doch ſeine vierzehnte*). Aber hier, wie immer, liegt einer ſo durchgehends feſt geglaubten Meinung ein inneres, tief gefühltes Wahrheits-Princip — die unbekannten Obern göttlichen Urſprungs im richtenden Menſchen — zum Grunde, denn — ſo wie im frühern Idomeneo (1780 zu München) faſt aller Farbenſtoff der ſpätern Mozartſchen Werke, wie auf der Palette dargelegt, mir erſcheint, und das Gewicht des Wiſſens mit des Genius Freiheitsluſt zu kämpfen beginnt; — ſo trägt in der Entführung (1782 zu Wien) die heitere Jugendfriſche den Sieg davon. Obwohl mit Luſt auch die Meiſterſchaft der Harmonie hin und wieder gern ſtreng beweiſend, oder über die Gebühr ausſpinnend in jugendlicher Ueberſchwenglichkeit und gefälligem Wiegen in dem Selbſterzeugten; — (z. B. die große Arie der Conſtanze, die aber hier, nach Mozarts eigenem ſpätern Beiſpiele, abgekürzt erſcheint) — und iſt ſo das erſte Werk, oder die erſte Stufe der künſtleriſchen Vollendung Mozarts geworden, die die Welt in ihm ehrt, anſtaunt, und nach ihm nennt.

Merkwürdig zeigt ſich in der Entführung die vollkommenſte Auffaſſung dramatiſcher Wahrheit und charakteriſirender Deklamation, vermiſcht mit dem hin und wieder noch nicht ganz gelungenen Losſagen von dem damals in Form und Schnitt Herkömmlichen, was ſpäter in ganz abgeſchloſſener Ueberzeugung, mit männlicher Kraft

---

*) Mozart, geboren 1756, ſchrieb 1767 das lateiniſche Drama Apollo und Hyacinth; 2) 1768, Bastien et Bastienne; 3) la Finta semplice; 4) und 5) zwei unvollendete Opern, 1770; 6) Mitridate, zu Mailand, 1771; 7) Ascanio in Alba, 1772; 8) Il Sogno di Scipione und 9) Lucio Silla, 1774; 10) la Finta Giardiniera, München, 1775; 11) Il Re pastore; 12) Entre-Akts und Chöre zum Trauerſpiele Thamos, und 1780 für München, 13) Idomeneo. (Siehe Gerbers tonkünſtl. Lexikon.)

und Besonnenheit, blos der Wahrheit huldigte. (Figaro, 1786, Wien; Don Juan, Zauberflöte, Titus ꝛc.) Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster, üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blüthenzeit er nie wieder so erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue mir, den Glauben auszusprechen, daß in der Entführung Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte, und dann nur die Welterfahrung weiter schuf. Opern, wie Figaro und Don Juan, war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben.

Der Wunsch des, uns freundlich willkommenen, Gastes und Landsmannes, Herrn Tenorsängers Gerstäcker, die Rolle des Belmont zu geben, bringt zunächst diese Oper auf unsere Bühne, und veranlaßt zugleich dadurch den ersten Versuch eines bei uns erblühenden Talentes.

Mlle. Hähnel, Mitglied des Singe-Chors, wird die Rolle der Konstanze singen, und ich darf mit fröhlichem Vertrauen auf den freundlich theilnehmenden Sinn des gebildeten Dresdner Publikums rechnen, wenn ich seiner Nachsicht ihre Schüchternheit und seiner Aufmerksamkeit ihre vorzüglichen Naturanlagen zu gütig wohlwollender Theilnahme zu empfehlen wage.

Es gereicht mir dabei zum besondern Vergnügen, die kaum neun Monate bestehende Anstalt des Singe-Chors, ihrer wahren, innern Bestimmung gemäß, als Pflanzschule für die Oper, durch die Mitwirkung kenntniß- und willenvoller Männer, schon solche Blüthen treiben zu sehen, die die schöne Hoffnung nähren lassen, aus eigenen, vaterländischen Kräften das nach und nach zu schaffen, was andere Kunstanstalten, nur vom Zufall und dem vielfarbigen Rufe abhängig, mit Golde aufwiegen müssen.

In Bezug auf die hier besprochene Oper, finde ich noch nöthig, zu bemerken, daß die hohe Tonlage der Rolle der Konstanze außer

dem Stimmumfange liegt, den man gewöhnlich billigerweise von einer Sängerin zu fordern berechtigt ist. Dieß für die Wenigen, die nur das gut finden können, was auch unumgänglich nöthig ist, und die doch auch am Ende zugeben müssen, daß es sehr unrecht wäre, wenn z. B. der Bassist X. es dem Tenorist Y. übelnehmen wollte, daß er, X., nicht auch Tenor sänge.

Gott, durch sein Naturgeschenk, und dann der Componist durch seine Compositionen weisen Jedem seinen Wirkungskreis an. Und auch dieses sei ein wiederholter Entschuldigungs- und Empfehlungsgrund — wenn dessen von Nöthen — daß Mlle. Hähnel es wagt, die ihr zugetheilte Rolle auszuführen.

Schreiben an Herrn Kaufmann Fränzl*) in München.

(Juni 1818.)

Wohlgeborener Herr!

„Es war im Augenblicke des Empfanges Ihres Schreibens am 13. dieses, fest mein Wille, selbiges nicht zu beantworten, und es, im beruhigenden Gefühle meiner Ueberzeugung, der Zeit zu überlassen, Ihnen den Beweis zu führen, ob ich es wahrhaft redlich mit der Kunst überhaupt, und jedem braven Künstler insbesondere meine, zumal da Sie mir Dinge sagen, die nur der sich hochverletzt glaubenden Bruderliebe zu verzeihen sind, und von denen im ersten bittern Kränkungsgefühle, das sie verursachen, man fast zu der wohl eben so harten Vermuthung hingerissen werden könnte, daß, wer einem als

*) Bruder des Componisten und Virtuosen Ferdinand Fränzl zu München, der später Operndirektor und Kapellmeister daselbst war und 1831 zu Mannheim starb. Der Herausgeber.

redlich anerkannten Künſtler ſolches zuzutrauen vermag, nur durch die Möglichkeit der eigenen Handlungsweiſe im gleichen Falle ſo zu ſehen gelernt haben müſſe. Glauben Sie nicht, daß ich hierdurch Gleiches mit Gleichem vergelte, und in Ihnen auch nur ein ähnliches ſchmerzliches Gefühl erwecken wolle, was Ihr Brief — ich leugne es ſo wenig, als ich mich deſſen ſchäme — mir durch viele Tage verurſacht hat; vielleicht lernen Sie dadurch nur einigermaßen begreifen, wie es Jemand zu Muthe iſt, der ſich des reinſten Willens bewußt, gerade desjenigen beſchuldigt wird, was er am meiſten haßt.

„Wenn ich Ihnen alſo jetzt antworte, und das gedrängt vorführe, was mich bis hierher nicht zu Erfüllung meines Verſprechens kommen ließ, ſo geſchieht dies aus Achtung für das Talent und künſtleriſche Streben Ihres Herrn Bruders, und — da ich Sie nicht perſönlich kenne — aus Achtung für Ihr freundſchaftliches Verhältniß zu einem Manne, den ich liebe und ehre, Hrn. v. Poißl.

„Daß ich übrigens die Beruhigung, die daraus hervorgehen ſoll, nicht in Ihrer, hoffentlich gewendeten, Ueberzeugung ſuche, ſondern, Gott ſei Dank, in der eigenen Bruſt trage, davon möge Ihnen das als Beweis dienen, daß ich Sie erſuche, mir nicht mehr auf dieſen Brief zu antworten, indem ich Sie wahrhaftig freundlich bitte, jede Verweigerung eines Briefes von Ihnen nicht als Beleidigung, ſondern, wenn Sie wollen, als den wohl begründeten Stolz des redlichen Künſtlers anzuſehen, der weiter keiner Genugthuung bedarf, als ſeiner eigenen innern Ueberzeugung. Ich vergebe Ihnen von Herzen, was Sie mir wehe gethan haben; ich begreife es, daß Sie ſo gereizt ſein konnten, und daß ich die Schuld davon trage, indem ich nicht genug berückſichtigte, daß Ihnen mehr an dem frühern Erſcheinen der Anzeige, als dem Umfaſſenden, Eindringenden und Erſchöpfenden derſelben lag. Sie haben als Geſchäfts- und Weltmann recht: Zeit verloren, viel verloren; und nun zu dem Uebrigen.

„Zuerſt erlauben Sie mir, zu bemerken, daß mich Ihr Vorwurf ſelbſt zu hoch ſtellt. Ihr Herr Bruder hat, wo nicht faſt früher, doch gewiß gleichzeitig mit mir das Vertrauen der Kunſtwelt zu er-

wecken gewußt. Zugegeben aber, daß man mir Theilnahme geſchenkt, ſo hat ſie ſich doch wenigſtens nicht im ſchnellen und eifrigen Anzeigen meiner Arbeiten bewieſen. Es iſt ein ſchlechter Troſt, Andere Gleiches tragen zu ſehen, aber es iſt doch einer. Im ganzen verfloſſenen Jahrgange der muſik. Zeitung iſt ein einziges meiner Werke angezeigt. Des größten Theiles meiner ſeit 6—7 Jahren erſchienenen iſt noch keiner Erwähnung geſchehen, und doch darf ich mich der wahren herzlichen Freundſchaft des Herrn Hofraths Rochlitz, Herrn Fröhlichs in Würzburg, Gottfried Webers, Prof. Wendts u. ſ. w. rühmen. Woran liegt es alſo? gewiß an demſelben, woran es bei mir gelegen. Man will über Dinge, die man ehrt, nicht mit flüchtigen Worten abſprechen. Die Tagesbegebenheiten und Laſten drängen, drücken; man verſchiebt — und fürchtet ſich wohl am Ende davor, eben ſo wie vor einem Freunde, dem man lange nicht geſchrieben. Ich habe dieſes in einem Aufſatze über Ihren Herrn Bruder, wo ich zugleich die Verzögerung meines Verſprechens bekenne, öffentlich ausgeſprochen, und glaube, dadurch der Redaktion einen Dienſt erwieſen zu haben, der ſie gegen viele im Grunde gewiß billige Anforderungen entſchuldigt.

„Jeder Stand, jeder Einzelne hat ſeine eigene Art zu arbeiten. Sie ſind Kaufmann, verzeihen Sie, wenn ich glaube, daß Sie ſich nicht ganz an die Stelle eines arbeitenden Künſtlers denken können. Sie können ſich zu jedem Geſchäft eine beſtimmte Zeit nehmen, und es dann auch vielleicht oft mit Ueberwindung zu Stande bringen, aber ſie können es doch dann. So nicht der Künſtler, wenigſtens ich nicht.

„Zu der Recenſion der Quartetten hätte ich wenigſtens volle acht Tage Zeit, ohne alle andere ſtörende Einwirkung, gebraucht; ich mußte mich blos mit ihnen beſchäftigen können, um dem Leſer der Recenſion ein eben ſo lebendiges Bild wiedergeben zu können, als ich es empfing, und mußte ihm die beweisführendſten Stellen mit ſtrenger zweckdienlicher Auswahl vorführen. Daß ich dieſe acht Tage freie Zeit nicht hatte, ſeit dem Augenblicke, wo ich die Anzeige übernahm, könnte ich nöthigenfalls tageweiſe aus meinem Tage-

buche belegen. Ich werde Ihnen nur Alles epochenweise anführen, und überlasse es Ihnen, das Resultat zu ziehen.

„Ich hatte in Prag bei Uebernahme meiner Opern-Direktion nichts vorgefunden, was einen Leitfaden für die Geschäftsführung hätte geben können. Die Ansichten, die ich von den Pflichten eines Künstlers habe, legten mir die Verbindlichkeit auf, meinem Nachfolger nicht eben diese Unordnung finden zu lassen, ich vervollständigte die von mir angefangenen Bücher, Inventarien, Notizen u. s. w. aller Art. (Michaelis 1816. Abgang von Prag.) Ich wollte hinaus in die Welt ohne alle bestimmte Aussicht, ich mußte zunächst dafür sorgen, mir Mittel dazu zu verschaffen. Ich war meinem Verleger schon früher bestellte, angefangene und bezahlte Arbeiten schuldig. Ich ging nach Berlin, gab kein Concert, um durchaus keine Zeit zu verlieren, arbeitete Tag und Nacht, und war eben fast fertig geworden, als ich den Ruf zu Gründung der deutschen Oper hierher erhielt. (Januar 1817.) Ich kam hier an, Kampf mit Vorurtheilen, aller Art Hindernisse, für ihre Existenz besorgte Subjecte, das Anknüpfen einiger Engagements, Correspondenz in allen Theilen Deutschlands, die Organisation eines Chores von Grund aus zu einer Oper, von der es darauf ankam, trotz der beschränkten vorhandenen Mittel, dem Hof und Publikum eine günstige Meinung zu verschaffen, was nur durch rastlose Thätigkeit geschehen konnte — — es war eine harte Zeit der Unruhe und Sorge, meine zerrüttete Gesundheit fühlte es, und der Andrang war von allen Seiten so groß, daß ich an eigene Arbeiten gar nicht denken konnte, und alle Verbindung mit meinen Freunden aufhörte, von denen ich den Meisten seit Jahr und Tag selbst nur ein Lebenszeichen schuldig geblieben war. Ich hoffte Ende Augusts meine Heirath vollziehen zu können, als ich den Auftrag erhielt, eine italienische Cantate zu den Vermählungsfeierlichkeiten unserer Prinzessin Maria Anna zu componiren. Dies geschah zugleich mit der von Grund aus nothwendigen Einrichtung meiner neuen Wohnung. Die Feierlichkeiten verschoben sich immer weiter, und diese Epoche der Ungewißheit und Arbeit Tag und Nacht, wird mir unvergeßlich bleiben.

„Endlich konnte ich den 30. Oktob. abreiſen. Den 4. Novbr. knüpfte ich meine Verbindung in Prag, und den 5. ſchon reiſte ich mit meiner Frau in Familien-Angelegenheiten nach Mannheim. Sogar auf dieſer Reiſe hatte ich die Partitur Ihres Herrn Bruders mitgenommen, und neben mir im Wagen liegen, um jeden freien Augenblick zu benutzen, aber es war unmöglich. — Ende December kam ich zurück, wo eine Laſt aufgehäufter Arbeiten ſich vorfand. Meinem Könige war ich ſchuldig, mein größtes Werk zu liefern, eine Meſſe zu ſeinem Namenstage. Sie wurde vollendet bis zum 8. März 1818, eine Frucht der Nächte, in einer Kriſis, wo ich mehrere Male auf dem Punkte ſtand, meinen Abſchied zu nehmen. Mein Kollege, der Kapellmeiſter Morlacchi, war ſeit Ende Auguſt 1817 auf Urlaub nach Italien gegangen, Alles lag daher auf mir allein. Zahlloſe Gaſtrollen drängten ſich, viele Dienſt-Compoſitionen raubten Zeit, ohne Ausbeute für die Welt zu geben. Da erſchien Herr — — abermals mit dringendem Verlangen um die Rückgabe, und ich übergab ihm die Quartette bereits im Mai, verabredete mit dem eben anweſenden Hofrath Rochlitz, unter welcher Form ich nun über Ihren Herrn Bruder ſprechen wollte, welches ihm noch wirkſamer ſchien, als eine detaillirte Recenſion, bat und bekam einen Urlaub, zu meiner Erholung auf das Land gehen zu dürfen, und hier erhielt ich denn gleich zum Empfang und Anfang meiner Erholung Ihren Brief. Schließlich erlauben Sie mir noch, Ihnen Einiges vorzulegen.

„Kann ein Mann, der erſtens nun drei und ein viertel Jahr eine Opern-Direktion führte, ohne eines ſeiner Werke zu geben, obwohl er alle Mittel dazu in Händen hatte, hingegen Vieles hervorſuchte und hob, was kein Anderer ſo leicht gewagt hätte, — der zweitens ſeit Jahr und Tag ſeinem Verleger angefangene Werke ſchuldig iſt; ſeit eben ſo langer Zeit drittens ſeinen beſten Freunden todt war, viertens eine ſeit einem Jahre in Berlin erwartete Oper nicht anfangen konnte, wohl blos an ſich denken und fremdes Talent zu unterdrücken ſuchen? Ich habe vorzüglich in Prag und hier noch nichts von mir aufgeführt, um der Welt den ſprechendſten Beweis zu geben, daß es noch Vorſteher einer Anſtalt giebt, die

Fremdes mit Liebe pflegen und nicht nur immer ſich hören wollen, es hat nicht überall dies bewieſen, wie ich ſchmerzlich fühle.

„Inzwiſchen fühle ich es auch, ich hatte Unrecht etwas zu verſprechen, von dem ich nicht gewiß wußte, daß ich es nicht in beſtimmter Zeit liefern könnte, und hatte ich es einmal verſprochen, ſo mußte ſich die Zeit finden, ſie mochte herkommen wo ſie wollte, ſo denken Sie, und Sie haben Recht. Ich werde die mir daraus entſpringende Lehre nicht vergeſſen. Auf Dank habe ich übrigens nie und nirgends gerechnet; was ich that, thue und thun werde, geht aus meiner Pflicht hervor, und ihre Erfüllung iſt ihr eigener Lohn. Glauben Sie übrigens, daß gegen Ihren würdigen Herrn Bruder ſtets dieſelbe Achtung ohne die geringſte bittere Beimiſchung in mir lebt, daß ich mich herzlich darauf freue, ſie ihm hier thätig beweiſen zu können, zu welchem Behufe ich ihn nur bitten werde, mir kurze Zeit vorher ſeine Ankunft anzuzeigen.

Vielleicht wird die Alles tilgende Zeit es dahin bringen, daß auch Ihr Anblick mir weniger ſchmerzlich ſein wird, als ich es jetzt noch glaube; denn ich wiederhole es, daß ich billigſt Ihre Aufgereiztheit begreife, und Ihnen daher aufrichtig und ohne Groll mein Lebewohl zurufe.

Ew. Wohlgeboren

ergebener Diener.

Ueber:

Die Tondichtungsweiſe des Herrn Concertmeiſters Feſca in Karlsruhe, nebſt einigen Bemerkungen über Kritikenweſen überhaupt.

(23. Juli 1818.)

Wenn ich damit anfange, mich ſelbſt gewiſſermaßen anzuklagen, ſo ſcheint mir dies die zweckmäßigſte Einleitung zu dem zu ſein, was ich mir vorzutragen erlauben will. Ich ſpreche dadurch aus, was dem größten Theile meiner Kunſtbrüder gewiß oft ſchon eben ſo be-

gegnet iſt, und was, öffentlich erörtert, vielleicht mancher vorſchnell geſagten Meinung eine andere Richtung giebt, die dann, wenn auch nicht laut bekannt, doch hoffentlich im Stillen beherzigt wird.

Es ſind beinahe zwei Jahre, daß ich, angezogen von dem jetzt überhaupt immer ſeltner werdenden Streben nach innerer Vollendung in den Werken des Herrn Feſca, die ausführliche Anzeige ſeiner Quartette und Quintette übernahm, mit all' der Liebe und Luſt, die dieſe ſchönen Gebilde verdienen, und, erfreut durch die Tendenz meines Unternehmens, die muſikaliſche Welt auf wahrhaft würdige und ſchöne Kunſterſcheinungen aufmerkſam machen, und dadurch nützen zu dürfen.

Wer mit mir die Oberflächlichkeit haßt, die ſeit geraumer Zeit in manchen kritiſchen Sprüchen heimiſch geworden iſt, und nicht Anmaßung genug in ſich fühlt, ohne geführte Beweiſe Fluch oder Segen über das zu beurtheilende Werk auszuſprechen, der wird auch wiſſen, daß eine ſolche Arbeit nicht in wenigen Stunden und Tagen vollbracht iſt, ſondern die innigſte Vertrautheit mit dem Objekte ſo beſtimmt und vollendet vorausſetzt, daß alsdann auch durch die Beurtheilung ein möglichſt eben ſo lebendiges Bild des Werkes ſich in der Seele des Leſers forme, daß ſie ein treuer Geiſtesſpiegel deſſelben ſeien. Je ſchwerer und ſeltener dieſes immer zu erlangen iſt durch die Beſchränktheit des Raumes, der Beiſpiele und anderer nun einmal in der Natur einer Zeitſchrift liegenden Hinderniſſe, je mehr Fleiß und Zeitaufwand hat eine Arbeit der Art das Recht zu fordern. Wie Vielen von uns iſt aber das glückliche Loos beſchieden, blos immer das, was ihnen der Geiſt als das Nothwendige und Nützliche zeigt, auszuführen, und ihm ſeine Kraft und Zeit widmen zu dürfen? Mir wenigſtens wurde dies höchſt ſelten vergönnt. Berufsgeſchäfte anderer Art füllten meine Zeit, oder zerſplitterten ſie auf eine für ſolche Geiſtesarbeiten untaugliche Weiſe. Am Ende geht es einem dann damit, wie mit ſeinen beſten Freunden. Bei gewöhnlichen Leuten kommt man mit einem Vorrath von einmal hergebrachten Kunſt- und Lebens-Redensarten bald durch, und hat ſie zur Genüge verſorgt. Nicht ſo bei denen, die man lieber und feſter

im Herzen trägt. Dieſen etwas halb zu geben, widerſtrebt dem liebenden Gefühle, und können wir ihnen nicht ſo ganz unſre Kraft widmen, als wir es wohl möchten, ſo befällt uns das drückende Gefühl, etwas vorenthalten zu haben, das ſie mit Recht fordern konnten. Es entſteht eine Kluft, eine die Sache faſt verleidende Aengſtlichkeit, und das Ende iſt, daß man, gedrängt dazu, die Arbeit lieber aufgiebt, als ſie unter der Höhe wieder zu geben, die man einmal für ſie in ſich feſtgeſtellt hatte.

Das iſt freilich nicht gut, das iſt nicht recht; aber es iſt ſo, und wer ſich ganz rein weiß, der hebe den erſten Stein.

Kaum kenne ich einen der jetzt lebenden Componiſten, der nicht mehr oder weniger mit den Anzeigen ſeiner Werke (ſelbſt nur der Zahl nach) unzufrieden wäre. Die Meiſten mögen Recht haben. Hat aber eine Redaktion nicht auch Recht, über die Componiſten und Kritiker zu klagen, wenn ſie beweiſen kann, daß ſie es nicht an Aufforderungen, Aufträgen und Bitten aller Art habe fehlen laſſen.

Wenn nun vollbürtige und gewiegte Männer ſelbſt nicht immer in die Schranken treten können und wollen; iſt es denn ein Wunder, daß der Troß oder der Einzelne, Zudringliche oft den Platz erhält, und ſich brüſtet im Richteramte und Großdünkel, wenn er ſo ungewaſchen über alles herfahren kann? Das iſt denn nun ſchmerzlich für den wahren Kunſtfreund, wenn er ſieht, daß das heilige Amt, Wahrheit zu verkünden, und jedem Jünger und Meiſter ſein Inneres zu enthüllen, in unwürdigen Händen iſt, und dadurch am meiſten Uebles ſtiftet, daß die der Kritik ſo nothwendige Achtung und Beachtung verſchwindet. Aber wird braven Männern nicht auch oft dieſes Geſchäft verbittert? Der Pygmäen, die das anch' io sono pittore gar zu gern ſich anmaßen wollen, ſind zu viele. Kömmt ein Urtheil über ſie, das ihrer geträumten Größe nicht huldigt, ſo haben ſie zu Einwendungen, Gegenreden und Spitzfindigkeiten immer Raum und Luſt und verleiden ſo endlich dem redlichen Manne, der alle ſeine Zeit noch nicht allein dieſem Kunſtzweige, oder wenigſtens nicht ſolchen Kunſtallotrien widmen kann, das ganze Geſchäft. Dieſe Männlein ſind es; die auch gar zu gern wiſſen wollen, wer ſich an ſie gewagt habe;

um wiederum nach ihrem Zwerg-Maßſtabe beurtheilen zu können, ob ſie ihn auch für voll annehmen ſollen. Es iſt gewiß, daß ſich viel für und gegen den Gebrauch der Anonymität ſagen läßt, und daß die vorwaltenden Umſtände darüber entſcheiden.

Wenn ich z. B. es mir zum Grundſatze gemacht habe, ſtets meinen Namen zu unterzeichnen, ſo geſchieht das theils, weil ich als Selbſtproducent mir nicht das unbedingte Richteramt über meine Mitbrüder anzumaßen wage, ſondern nur als ein ſeine Ueberzeugung ausſprechendes Individuum erſcheinen will, und andern Theils auch aus eigenthümlichen Verhältniſſen, die mich vielleicht ſogar Rückſicht nehmen laſſen auf das Gekläff einer Menge von Schwachen, die im Beurtheiler nur immer den zu ſehen glauben, der das Recht hat, ſchadenfroh unter verhüllendem Mantel ſein Müthchen kühlen, oder Gnade und Protektion angedeihen laſſen zu dürfen.

Im Ganzen halte ich ſehr viel von dem Nutzen und Wirkung der Anonymität, und man frage ſich ſelbſt nur ehrlich, ob ein ſo gegebenes Urtheil, vorausgeſetzt, daß es alle Eigenſchaften eines dergleichen rechtlichen habe, das heißt: daß es mit Gründlichkeit und Wohlwollen ausgeſprochen ſei — nicht vielmehr als Repräſentant der Volksſtimme, oder, mit andern Worten, der reinen, rückſichtloſen Wahrheit — erſcheine und einwirke, als das mit einem Namen bezeichnete, bei dem wir uns ſelten von den dabei ſich unwillkürlich mit eindrängenden individuellen Neben-Ideen rein halten können, und beſonders beim Tadel gar zu geneigt ſind, in der Perſon ſelbſt etwas zur Entſchuldigung unſrer Fehler aufzuſuchen. Das Lob läßt man ſich wohl ſchon eher gefallen.

Aus Allem dieſem geht nun wohl das Reſultat hervor, daß man, die Sache praktiſch angeſehen, in Ruhe abwarten möge, was Schickſal und Zufall verfügen, daß die Componiſten nicht unwillig werden ſollen, wenn nicht alle Federn ſich eilends für ſie in Bewegung ſetzen, daß die Redaktionen und beſonders die Herausgeber der kritiſchen Blätter ſorgfältiger der Kunſt-Entwickelung in der Zeit folgen, und den wenigen Männern, die mit Liebe und Einſicht ſich

der Kritik widmen, ihr herbes Geschäft auf jede Art zu erleichtern und angenehmer zu machen suchen sollen, und daß auch die Kritiker mit besonnener Auswahl und mit mehr Berücksichtigung des auf das Fortschreiten in der Kunst Einwirkenden und mit wohlwollender Strenge (der Strenge des liebenden Freundes oder Vaters) zu Werke gehen mögen.

Uebrigens waltet zu Aller Trost die unsichtbare Nemesis über allen Werken, und ungegründetes Lobpreisen rettet so wenig die Eintagsfliege vorm Tode und der Vergessenheit, als verspritzter Gifteifer das wahrhaft innere Leben ertödten kann.

Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens und Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten und Schlechten. Diese Ansicht und Hoffnung ist mir doppelt wichtig geworden, seitdem ich an mir selbst erfahren habe, daß man den besten, reinsten Willen und Eifer zur Beförderung einer Sache haben und doch sehr lange Zeit durch das seltsamste Zusammenwirken sich häufender Umstände nicht dazu gelangen kann, werkredethätig für sie aufzutreten. Vor Kurzem noch zu beschränkt an Zeit, um die ausführliche Recension der Quartetten des Herrn Fesca zu vollenden, habe ich die mir erbetene Partitur zurückgegeben, um dieses Geschäft wenigstens andern Händen vertrauen zu können. Es scheint mir aber eine angenehme Pflicht, durch das Aussprechen der Bemerkungen, die sich mir beim Durchgehen derselben aufdrängten, Herrn Fesca wenigstens einen Beweis meiner hohen Achtung für alles Schöne und Gute an den Tag zu legen.

Der Zweig der Kunst, dessen Pflege Herr Fesca sich mit Vorliebe geweiht zu haben scheint (Quartetten ꝛc.), bezeugt schon durch seine Wahl, daß Hr. F. einer von den Wenigen unserer, sich oft dem Oberflächlichen nähernden, Kunstzeit ist, denen es noch Ernst ist mit dem Studium der innersten Wesenheit der Kunst. In dieser Gattung ist es vor allem andern nicht zureichend, durch einige Schmeichelideen und Glanz-Passagen genügen zu wollen. Die Genießenden dieser gediegenen Kost sind schon durchaus an Wahrhaftes und Gewürztes gewöhnt, ja verwöhnt vielleicht durch die Größe und Höhe, auf

welche dieſe Muſikart durch Mozart und Haydn geſtellt worden iſt. Wer alſo nicht augenblicklich bei ſeinem Erſcheinen auch wieder in Vergeſſenheit zurück ſinken will, muß ſchon wahrhaft Gediegenes, Gedachtes und Gefühltes geben. Es ſoll damit keineswegs geſagt ſein, als ob andere Muſikgattungen nicht deſſelben eben ſo ſehr in ihrer Weſenheit bedürften, aber im Quartett, dieſem muſikaliſchen Consommé, iſt das Ausſprechen jeder muſikaliſchen Idee auf ihre weſentlich nothwendigſten Beſtandtheile, die vier Stimmen, beſchränkt, wo ſie nur durch ihren innern Gehalt für ſich Intereſſe gewinnen kann; da hingegen bei der Symphonie u. ſ. w. durch den Reiz der Mannichfaltigkeit einer wohlberechneten Inſtrumentirung ꝛc. Mittel zu Gebote ſtehen, einer an ſich oft ziemlich bedeutungsleeren Melodie Schmuck und Wirkung zu verleihen. Im Quartett kann der Lärm nicht für Kraft gelten, und die Unbeholfenheit eines Componiſten in Verzweigung der Mittelſtimmen, melodiöſer Führung derſelben und Verbindung ſelbſtſtändiger Melodien im Fortweben des Ganzen liegt hier ſogleich klar und hell am Tage. Das rein Vierſtimmige iſt das Denkende in der Tonkunſt.

Herr Feſca iſt ganz Herr und Meiſter über das, was er auszuſprechen unternimmt. Mozart und Haydn waren ihm Vorbilder im edlen Sinne, wie es dem wahren Künſtler ziemt, und wie überhaupt nur alles Fortſchreiten in der Kunſt ſich erzeugt durch den äußern Anſtoß, der Funken weckt und giebt. Sein Styl und die Wahl ſeiner Melodien ſprechen Weichheit und einen gewiſſen zarten Schmelz der Empfindung aus, der, keineswegs der Kraft ermangelnd, ihnen einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Er kann ſehr heiter, ja witzig werden, aber ein gewiſſer Ernſt iſt wenigſtens dann in der weitern Ausführung unverkennbar. Er iſt ſorgfältig und reichwürzend, beinahe wie Spohr, ohne ſich in deſſen oft erhabene Schwermüthigkeit zu verlieren. Er modulirt oft ſcharf und ſchnell, faſt wie Beethoven, aber er fühlt zu weich, um es gleich dieſem zu wagen, uns unerwartet mit kühner Rieſenfauſt zu packen und blitzſchnell über einem Abgrunde ſchwebend zu halten. Seine Arbeiten bezeichnet eine gewiſſe verſtändige Beſonnenheit, die, mit Tiefe des Gefühles

gepaart, Trockenheit vermeidet, und eine ungemein ſchöne Haltung des Charakters des Ganzen ſowohl als der es konſtruirenden einzelnen Theile zur Folge hat. Er entwickelt ſeine Ideen klar und mannichfaltig, die vier Stimmen ſind ſelbſtſtändig, und wenn hin und wieder er den Vorredner (die erſte Violine) etwas glänzend behandelt, ſo geſchieht das keineswegs auf eine ſo überwiegende Weiſe, daß die andern Stimmen nur zu dienenden herabſänken.

Herr Feſca hat meines Wiſſens bis jetzt nur Quartetten und eine oft rühmlichſt erwähnte Symphonie (die ich aber nicht kenne) geſchrieben. Es iſt mir ſehr begreiflich, daß er aus Vorliebe ſich in dieſem Kreiſe bewegt, der mir ſo ganz charakteriſtiſch ſeine Gefühlsweiſe zu bezeichnen ſcheint. Aber es mag doch wohl nicht gut ſein, ſich ſo faſt ausſchließlich einer Gattung hinzugeben. Es kann mit der Zeit, ja, es muß faſt zur Manier führen.

Der Genius iſt univerſell, wer ihn beſitzt, kann ihm zum Schöpfer jeder Gattung machen, äußere Eindrücke und Anſtöße leiten die eine oder die andere Bahn, und es iſt gewiß, daß die erſten Schritte auf einer neu erwählten mit Unſicherheit, wenigſtens mit der Aengſtlichkeit geſchehen, die ſie einem Künſtler ohne Beharrlichkeit bald verleiden kann, weil er auf der andern ſchon ſo heimiſch und leicht gewandelt iſt, alle ihre Tiefen und Klippen kennend. Der Geiſt bewegt ſich jedoch nach gelindem Zwange bald eben ſo leicht in der neuen Form, und bringt, ſelbſt bei der Rückkehr zur alten, neue Blumen und Blüthen mit herüber. Beſonders Geſang-Compoſition ſollte doch kein Componiſt hintanſetzen. Sie trägt die dramatiſche Wahrheit ins Leben, und von ihr zu den andern iſt nur ein Schritt, von den andern zu ihr ſind wohl mehrere. Es iſt als ob die Natur ſich dann immer an dem etwas rächen wollte, der nicht zuerſt dem von ihr gegebenen Urinſtrumente huldigte.

Wenn der Quartett-Styl gleichſam mehr dem geſelligen, häuslich ernſten Kreiſe angehört, ſo führt jener mehr in die Welt der größern Anſichten, der weiter geöffneten Bilder. Unwillkürlich kann das bloße Bearbeiten der Quartett-Gattung durch die ihr eigene komplicirte Gedrängtheit zur Miniaturmalerei verführen, und von

da ist es dann sehr nahe bis zur ängstlichen Künstelei und Kleinigkeitskrämerei.

Ich bin zu sehr von dem ausgezeichneten Talente und den wahrhaft zu ehrenden Kenntnissen des Herrn Fesca überzeugt, als daß ich ihm nicht den Wunsch aussprechen sollte, sich auch darin zu versuchen.

Es giebt ein edles, bescheidenes Mißtrauen der eignen Kraft, welches mir ganz in der Wesenheit des Herrn Fesca wahrscheinlich dünkt; wer aber so ausgestattet und eines solchen Fleißes und einer solchen Beharrlichkeit sich bewußt sein darf, wie er, hat nichts zu scheuen, und geht dadurch einer Vielseitigkeit entgegen, die heilsam vor ihrem Gegensatze schützt.

Bemerkungen zu nothwendiger Würdigung der von Dresden aus in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung erscheinenden musikalischen und theatralischen Beurtheilungen, von Carl Maria von Weber,

Königl. sächs. Kapellmeister und Direktor der königl. deutschen Oper.

(11. Decemb. 1818.)

Jede Stadt hat ihre, mehr oder minder im Verborgenen waltenden Kunstrichter. In der Regel ist die daselbst wohnende Künstler- — lieber möchte ich sagen Kunsttreiber- — Masse nicht damit zufrieden; und dies ist natürlich, wenn man die Reizbarkeit der Künstler-Kaste in Anschlag bringt, die nun einmal in ihr wohnt, in ihr wohnen muß. Fließt aber jene Kritik aus reiner Quelle, und paart sie sich mit der Kraft des höhern Wissens, so wirkt sie doch wohlthätig; und vielleicht erst lange nachher verdankt man die bittere Arznei dem Arzte, der sie ohne Nebenabsicht gereicht hat.

Dresden hat seine Kunstrichter und seine Unzufriedenen. Wie ich hierher kam, ermangelten die letzteren nicht, mich auf die ersteren aufmerksam zu machen. Ich ließ fast zwei Jahre hindurch diese ruhig gewähren, um zu sehen in wie weit jene Recht oder Unrecht hätten;

ja, ich hielt manchen einzelnen Ausbruch gekränkten Gefühls zurück, weil ich dergleichen Katzbalgereien zur Beluſtigung der Umſtehenden, für die Kunſt unwürdig und unnütz halte.

Es ergab ſich aus meinen Beobachtungen folgendes Reſultat. Die Dresdner Kritik-Anſtalt hat der ſchönen, wahrhaft achtenswerthen Kräfte viele. Sie beſitzt ſehr bedeutende Sachkenntniß in harmoniſchen, hiſtoriſchen, dramatiſchen und ſonſtigen Beziehungen auf Kunſtausübung. Daraus entſpringt nothwendig: daß ihre Ausſprüche jene Ruhe und anſcheinende Wahrhaftigkeit bekommen, die allein Zutrauen und Glauben bei dem größeren, mit den hieſigen Verhältniſſen unbekannten Publikum zu erwecken im Stande ſind. Und gewiß gab ſie auch manches Urtheil ſo gediegen und treffend, daß wohl wenige Städte ſo gute Correſpondenten der allgem. muſikal. Zeitung werden bieten können.

Nun fragt es ſich aber: Sind dieſe Urtheile rein der Kunſt oder dem Privatintereſſe zu frommen in die Welt geſendet? Das Erſtere ſo gelegentlich nebenbei, wenn es dem letzteren nicht in den Weg tritt! Aber — man muß auch da gerecht ſein: wie geſchickt, wie gut eingerichtet! bis auf Einen Punkt, nie geradezu die Wahrheit ins Geſicht ſchlagend, ſondern nur zur rechten Zeit geſchwiegen, vergeſſen, oder, des nicht in den Plan Paſſenden in einem ſo gnädig mitleidsvollem Tone erwähnt, daß der Ununterrichtete ja unmöglich das Ding oder Subjekt für etwas halten kann.

Beweiſe hierzu liefert jeder Artikel über Dresden, und die Kritik-Anſtalt dieſer Stadt wird ſie wohl nicht verlangen; ich ſie zu geben aber jederzeit dem Frager darnach nicht verweigern. Dem Bewohner Dresdens iſt das hier Geſagte klar genug, und dem auswärtigen Leſer ſoll es nur einen Standpunkt zur Beurtheilung jener Anzeigen bieten, in denen auf merkwürdige Weiſe die Urtheile Farbe wechſeln, nach Annäherungs- oder Abſtoß-Prozeß der einzelnen Parteien, wo denn hauptſächlich die deutſche Oper ewig im Argen bei dem Induſtrie- und Kritik-Comptoir liegt — Habeat sibi!

Ich perſönlich, kann jenem Comptoir nicht genug danken, daß es meines Wirkens immer als preiswürdig erwähnt. Es hat mir

dadurch die ſchöne Freiheit gegeben, ohne den geringſten Anſchein von gekränkter Perſönlichkeit, ihm gegenüber auftreten zu können. Was mich hierzu endlich beſtimmt hat, iſt die Kritik der Opern Joconde und Zauberflöte in Nr. 48 dieſer allgemein geehrten Zeitſchrift.

Es iſt — gelindeſtens bemerkt, wenig beſonnen geſagt: „daß ich mit den Mitteln welche dieſer Geſellſchaft (der deutſchen Oper) zu Dienſten ſtehen — eine ſolche Vorſtellung zu Stande gebracht.“ — Ich werde mich wohl hüten, in den Fehler des Comptoirs zu verfallen, und den nicht armen Stoff zu Vergleichungen zu benutzen — wie z. B. die „Zauberflöte“, hätte hier beſſer beſetzt werden können; ob vielleicht Andere „aus ihrer Natur herauszugehen im Stande ſind?“ ꝛc. oder, die Erhebung Einzelner durch Beſchuldigung Anderer zu verſuchen. Nein, dazu achte ich zu ſehr die Kunſt, meine Kunſtbrüder jeder Zunge, und beſonders den erhabenen Schutz, unter deſſen Huld und Pflege unſere Kunſtanſtalten gedeihen.

Die Gründung einer deutſchen Oper iſt ausgeſprochen; und das Kunſtgebäude wird ſich heben durch die kräftige Stützung und Aufmunterung von Oben. Und wenn es nicht jetzt ſchon ſo hoch ſteht, wie ſeine Erbauer es wünſchen: ſo liegt das in, augenblicklich nicht zu ändernden Verhältniſſen, die uns die Grünbaum, Gerſtäckern Weixelbaums ꝛc. ſchon halb gewonnen, entzogen; und zwar nicht aus Mangel an vollwichtiger Anerkenntniß und Belohnung ihrer Verdienſte, ſondern aus andern Rückſichten, die hier von mir nicht einmal leiſe erwähnt werden ſollen. Uebrigens vertragen dieſe Mittel ſchon ruhige Vergleiche um und neben ſich; ja ſelbſt mit fremden gerühmten Bühnen. Dieſe Mittel werden ruhig, anſpruchslos, und ermuthigt durch die Zufriedenheit des Allerhöchſten Hofes und den zahlreichen und warmen Antheil des Publikums, ſich fortbilden, und mit Anderen vereint, der Kunſt hoffentlich keinen unwürdigen Tempel bauen.

Wie erhebend wäre es für alle Theilnehmende, Ausübende und Genießende, wollte nun auch eine, mit ſo reichen Kräften ausgeſtattete Kritik, den geraden Weg der reinen Wahrheit gehen und be-

denken, daß sie sonst nur erbittern, und zur Bloßstellung der von ihr unrecht Gepriesenen führen muß, oder ihr Lob und Tadel gleich wirkungslos verhallt; ja endlich ihre Hauptabsicht doch scheitert, da alles von ihr noch so sehr Erhobene doch von selbst zusammen fällt, kommt es einst weiter in die Welt.

Dresden, den 11. Dec. 1818.

1819.

Schreiben an Herrn Pastenacci zu Schippenbeil in Ostpreußen.

(5. August 1819.)

Eine sehr langwierige Krankheit hat mich seit Monaten von allen Geschäften entfernt. Sehen Sie darin die Ursache meiner verzögerten Antwort auf ihre geehrte Zuschrift vom 1. Mai.

Mit Theilnahme habe ich das mir Uebersendete durchgesehen, und Ihre vertrauensvolle Offenheit hat mich herzlich angesprochen. Ich gebe Ihnen dafür, was jedem Menschen das Heiligste sein muß — Wahrheit — so weit meine Einsicht nämlich sie mir zu geben erlaubt, und nach meiner Ueberzeugung. Ich würde Ihres Vertrauens nicht werth zu sein glauben, wenn ich es nicht thäte. Könnte ich doch Aug' in Auge Ihnen gegenüber stehen und der herzliche Ton des treu meinenden Freundes meinen Worten die Wärme geben, die Sie von der Reinheit meiner Absicht, Ihnen nützlich zu sein, überzeugen, und vielleicht manchem bittern Tropfen die scheinbare Schärfe nehmen könnte, die von dem kalten Papier so starr und theilnahmlos den Leser anblickt.

Ihre Arbeiten zeugen von fleißigem Studium, das Sie so weit gebracht, als man ohne Rath und Erfahrung kommen kann. Sie wühlen in Harmonieen-Fülle, und finden sich wohl in Aufsuchung der wohlklingendsten Lagen. Dies beweist Sinn für das wahre Grundgebäude der Kunst, aber meist geht darüber die Sorgfalt für das eigentlich Melodische verloren, für die eigentliche Erfindung und

für die Haltung des Ganzen. Fremde Eindrücke haben Sie aufgeregt; *ſo etwas* wollen Sie *auch* machen. Nun ja, das iſt der erſte Anſtoß des Genius, der erſte Schritt zum Ziele, das er wirklich ſchauet, aber erſt viel ſpäter frei ſich bewegen und nach dem Idealen hin ſtreben lernt, was ihn dann aus ſich ſelbſt ſprechen lehrt, und nicht mehr ſeine Gedanken in die vorhandenen Formen preßt. Die Werke jedes Anfängers wimmeln von Reminiscenzen. Zu jedem Stück kann man das Vorbild finden, nach dem es zugeſchnitten. So auch bei Ihnen. Sie geſtehen, keinen Harmonie-Unterricht gehabt zu haben, und leider beſtätigt ſich dies faſt auf jeder Zeile. Falſche, unrichtige Schreibart des in ſich Richtigen findet man häufig, und zwar ſo geſtellt, daß es nicht mit einem Federſtrich gut gemacht iſt.

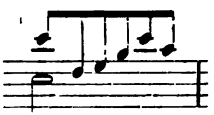
So wie die mir überſendeten Arbeiten jetzt ſind, kann ich Ihnen nicht zur Herausgabe rathen. Es thut mir *herzlich weh*, Ihnen das ſo offen ſagen müſſen, denn Sie hoffen auch Erwerb davon, aber ich kann nicht anders. Wollen Sie ſich gedruckt das ſagen laſſen, was ich Ihnen jetzt allein, und mit Liebe ſage? Wollen Sie durch ein vielleicht zu hartes Urtheil Sich ſelbſt, und für künftig jeden Verleger zurückſchrecken laſſen? Ich glaube aus Ihrem Briefe zu entnehmen, daß Sie vielleicht wünſchen, ich ſolle dieſe Arbeit reinigen, und ſie dann in die Welt fördern. Das kann ich nicht, lieber Freund. Ja, wären Sie *bei mir*, könnte ich Sie ſelbſt zur Verbeſſerung anleiten, mit Freuden würde ich es thun. Aber ſo iſt es eine Arbeit, die mir meine Zeit und Verhältniſſe nicht erlauben, und wo anderntheils die Werke noch nicht genug den Stempel der eignen Schöpfung tragen, um durch das Vertilgen einiger Flecken zu etwas Selbſtſtändigem oder Bedeutendem zu werden.

Laſſen Sie ſich hierdurch nicht abſchrecken. Glauben Sie nicht, daß ich Ihnen Erfindung abſpreche. Nein, Sie haben ſchon zu viel des Achtungswerthen eingeſogen und geleiſtet, um es fahren zu laſſen, aber ſchlagen Sie künftig den Weg ein, die Partituren klaſſiſcher Meiſter, ihrem Plan und ihren Anlagen nach zu ſtudiren. Beobachten Sie den Gang, den Fluß der Rede. Sehen Sie, wie die Hauptgedanken entwickelt, nicht *hereingeführt* ſind.

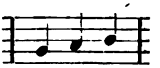
Vor Allem aber suchen Sie sich gründliche Harmonie-Kenntnisse zu erwerben.

Wenn man nicht Herr über die Mittel sich auszusprechen ist, wie soll da nicht der Ideen-Fluß jeden Augenblick gehemmt werden? Wer schon erst daran denken oder sich vornehmen muß — hier soll ein Uebergang kommen — der geht über, aber wer wird es ihm Dank wissen? Er wird immer erscheinen wie einer, der zur Gesellschaft sagt: „geben Sie Acht, jetzt werde ich wahrscheinlich einen guten Einfall haben." —

Ihre Walzer enthalten viel Löbliches. Es sind aber doch mehr Redensarten, als eigentliche Gedanken. Im Rhythmus ist manches fehlerhaft. Z. B. Nr. 1. Schluß des 2. Theils 5. Takte statt 4. weil Ihr Gefühl den Haupt-Accent auf den Takt



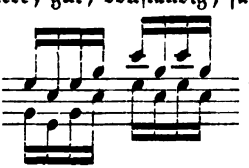
fallen ließ, und zwar ganz richtig; dann nimmt aber das Gefühl des Hörers den ersten Takt



stets für eine Art Auftakt, wodurch das Ganze eigentlich die Haltung von $^6/_8$ Takt bekommt: daraus folgt, daß die dem $^3/_4$ Takt eigenthümlich rhythmische Bewegung verfehlt ist. Der harmonischen Unrichtigkeiten sind viele, wenn ich auch manches nur für Stichfehler, und noch anderes für Härten passiren lassen will.

Auch muthen Sie der Spannung der Hände zu viel zu. Ein Fehler, den man mir auch häufig vorwirft, obwohl ich es mir nur da erlaube, wo es mir unausweichbar zur Wesenheit des Gedankens nöthig scheint. Nun, es wird Ihnen auch überall nöthig vorgekommen sein.

Der Klavierauszug scheint mir, so viel ich mich, ohne die Partitur zur Hand zu haben, erinnere, gut, vollständig, fast überfleißig verfaßt zu sein. Stellen, wie



muß man im

Clavierauszug nicht ſchreiben, ſie ſtören mehr in der Ausführung, als das Gelingen derſelben Gewinn bringt. Sie irren ſich, wenn Sie glauben, die Tonart des Thema's der Variationen in Es verändert zu haben. Sie iſt urſprünglich alſo, und zwar von Umlauf und nicht von Hiller aus der Oper: Der Irrwiſch, und heißt: „zu Steffen ſprach im Traume," auch Mozart hat es variirt. In dem Augenblicke, wo ich dies ſchreibe, ſehe ich, daß ich mich irre, und daß: „Als ich auf meiner Bleiche" eine ſolche Aehnlichkeit durch die Verſetzung in Es mit dem Steffen bekommen hat. Das Scherzo gefällt mir im Ganzen recht wohl, doch wendet und dreht ſich alles gar zu harmoniſtrend. Das Trio ohne allen Unterſchied faſt wie das erſte. Nichts als Würze, darüber ſchmeckt man am Ende das eigentliche Fleiſch gar nicht. Der zweite Theil entfernt ſich gar zu ſchnell weit von der Haupttonart, und verlöſcht das Gefühl derſelben. In dem Takt 5. 6. 7. 8. des zweiten Theils ſind die reinen Octaven trotz der Vorhalte nicht zu vertilgen, und die Octaven der Bratſche mit dem Baß ganz unſtatthaft. Dagegen hat das Ganze Feuer und Leben.

Mein lieber, junger Componiſt; ich wünſche nichts ſehnlicher, als daß Sie, was ich Ihnen hier zu ſagen mich gedrungen fühlte, auch richtig würdigen mögen, daß es Sie weder abſchrecken noch muthlos machen, oder wohl gar erbittern möge. Laſſen Sie es ſich Fingerzeige zum weitern Fortſchreiten auf einer wirklich ehrenvoll betretenen Bahn ſein, und glauben Sie, daß es viel lohnender und leichter iſt, mit ein paar nichtsſagenden Phraſen einen Kunſtjünger abzuſpeiſen, als ihn auf die dornenvollen Schwierigkeiten des Kunſtwegs aufmerkſam zu machen. Ich gab Ihnen aus treuem Herzen meine Anſicht, nehmen Sie ſie auch ſo auf, wohl uns Beiden; wo nicht, ſo müßte ich Sie zur Maſſe der Uebrigen rechnen, was ich nicht gern möchte. Gewiß aber werde ich immer an jedem Emporſtrebenden wahren Theil nehmen, und alſo auch an Ihnen, dem ich Heil, Glück und Ausdauer und Geduld wünſche zum fernern Fortſchreiten.

Mit freundſchaftlicher Achtung u. ſ. w.

1820.

Ueber:

„Der Wettkampf zu Olympia".

Oper von Poißl.

(13. März 1820.)

Donnerstag am 16. März 1820 zum Erstenmale auf dem Königl. Theater: Der Wettkampf zu Olympia, große Oper in 2 Akten. Frei nach Metastasio in gebundener Rede bearbeitet, und in Musik gesetzt von dem Königl. Baierischen Kammerherrn, Kommandeur des Großherzogl. Hessischen Verdienstordens, St. Georgen-Ordens Ritter, Baron von Poißl in München.

Es ist viel über eigentliche Wesenheit der sogenannten großen Oper gestritten, und bis jetzt noch nicht festgestellt worden, von welchen Grundprinzipien sie eigentlich bedingt wird. Ich begnüge mich also, nur anzuführen, was man gegenwärtig in stillschweigend angenommener Uebereinkunft unter dem Beiworte groß zu verstehen pflegt. Nämlich eine Oper, in der die Musikstücke durch fortlaufend instrumentirte Recitative verbunden sind, und wo demnach die Musik als Herrscherin, von allen ihren, ununterbrochen in Thätigkeit gesetzten, Krondienern umgeben, Hof hält.

Damit verbindet man noch den Begriff, daß in der Wahl des Stoffes auch nur das Großartige verwendet werden dürfe. Unter diesem Großartigen aber versteht man meistens wieder blos das, was man aus der alten klassischen Zeit der Griechen und Römer entlehnen kann. Diese Begriffe stehen nicht nur mit dem in Verbindung, was die Franzosen als Grundsätze für die Tragödie aufstellen, sondern sie gehen unmittelbar von ihnen aus, da, meines Wissens, sie die Schöpfer dieser großen Oper sind, die vor Allem Gluck zu einer, bis jetzt noch in dieser Gattung unerreichten, Höhe gebracht hat.

Wir haben in Deutschland nicht sehr viele, dieser Klasse angehörige, Original-Werke, und der, besonders jetzt, zum Romantischen

ſich neigende Zeitgeiſt wird ihrer Vermehrung immer bedeutender in den Weg treten. Außer den trefflich gedachten Opern Salem und Cyrus des Herrn von Moſel in Wien, und einigen andern Verſuchen, hat Herr von Poißl ſich mit Vorliebe dieſer Gattung geweiht, und durch mehrere gelungene Werke Beifall und Anerkennung gefunden.

Der Kunſt beſtimmte er ſeine Zeit und Kraft. Eigenes Studium und Freundes Rath des hochzuehrenden Kapellmeiſters Danzi, waren ſeine zweckdienlichen Hülfsmittel. Mit wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen; ja, ſelbſt mit dichteriſchem Talente ausgerüſtet, hatte er das Glück, einen großen Schritt zur vollendetern Kunſtbildung voraus zu haben. Nachdem er ſchon mehrere Werke für Bühnen und Kammer geliefert hatte, befeuerte ihn vorzüglich die, in München wirklich mit beiſpielloſem Enthuſiasmus aufgenommene, Oper: Ottaviano in Sicilia, ſich gänzlich der dramatiſchen Muſe hinzugeben. In kurzer Zeit gingen aus ſeiner raſtloſen Thätigkeit hervor: Ottaviano, der Wettkampf zu Olympia, Athalia, Aucaſſin und Nicolette, über die Hälfte der Oper Merope, Ritteſis; eine komiſche Oper: Dir wie mir, Iſſipile ꝛc. Beſonders eigenthümlich iſt Baron Poißl — neben großer Sorgfalt für die Wahrheit der Deklamation, reicher Harmonieen-Folge und zweckmäßiger, mannigfaltiger Inſtrumentation — fließende, klar hingeſtellte Melodie, die, neben ihrer Weichheit, noch das Verdienſt einer großen Sangbarkeit, und das gewiſſe Kehlgerechte hat, welches zu vernachläſſigen man ſo oft den deutſchen Componiſten, und zwar nicht ganz ohne Grund, zum Vorwurfe machen kann.

Dem Vernehmen nach arbeitet er jetzt an einer großen italieniſchen Oper.

Ueber:

„Emma di Resburgo“.

Oper von Meyerbeer.

(15. Jan. 1820.)

Wenn man den Gang der Kunſterſcheinungen und deren Erfolge auf den Theatern Deutſchlands beobachtet, ſo drängt ſich gewaltſam die trübe Ueberzeugung auf, daß meiſtens nur Zufall und Glück das Gelingen der erſteren beſtimmen.

Die Wahl derſelben folgt oft einem eben ſo zufällig entſtandenen Rufe, als es nur dem Glücke anheim zu ſtellen iſt, ob auch die Mittel an dem Orte der Aufführung vorhanden, die, gerade zum Zwecke führend, das Kunſtwerk in allen ſeinen Theilen, der urſprünglich dabei vorwaltenden Idee gemäß, wiedergeben können.

Wo iſt aber auch die Theaterverwaltung zu finden, die, ohne Einwirkungen von Oben, Unten, Außen und Innen, frei einem auf wahre Kunſtprinzipe begründeten Plane folgen könnte?

In allem dieſen möchte wohl die Löſung des ſcheinbaren Räthſels liegen, wie in ſo entſchiedenen Gegenſätzen hoher Beifall und gänzliches Mißfallen ein und daſſelbe Werk treffen können; und wie glücklich dagegen der Componiſt in Frankreich und Italien ſei, wo der Erfolg faſt ganz in ſeine Hände gelegt iſt — hält er nämlich Gefallen für ſeinen höchſten Zweck — und wo er dann nur gewandt genug ſein darf, alle ihm dargelegten Mittel wirkſam aufzuſtellen und zu verwenden.

Hat er aber auch in einem einzelnen Lande Lorbeern errungen, will er nun der Welt angehören, verbreiten ſich ſeine Werke; wer ſteht ihm dafür, daß gerade dasjenige am dritten Orte gewählt werde, das am ſprechendſten ihn bezeichnet, aus ſeiner beſſern, vollendetern Epoche genommen ſei? Abermals der Zufall, das Glück. Und dieſen beiden möge es auch der Componiſt Meyerbeer verdanken, daß das Zuſammentreffen mancher Umſtände die Aufführung von zwei ſeiner Opern faſt zu gleicher Zeit bedingt hat.

Wir erhalten im Laufe nächſter Woche von ihm:

Emma di Resburgo. Opera seria. Italieniſch.

Alimelek. Komiſche Oper. Deutſch.

Zwei der verſchiedenartigſten Blüthen ſeines reichen, herrlichen Genius, die ihm hoffentlich den Beifall der Freunde der italieniſchen und der deutſchen Tongeſtaltungen, und den des wahren Kenners, der inmitten dieſer Parteien ſteht und das Gute würdigt, es komme, woher es wolle, es von dem Standpunkte des Erzeugers deſſelben beurtheilend, erwerben werden.

Herr Meyerbeer, aus Berlin, machte ſchon in ſeinen Kinderjahren Epoche als Clavierſpieler, welches Talent er ſpäterhin zu einer Vollkommenheit ausbildete, die ihm den Rang unter den erſten, wenn nicht gar den des Erſten Clavierſpielers unſerer Zeit, anweiſet. Unabhängig von Sorgen für ſeine Exiſtenz, weihte er ſich mit voller Liebe der Muſik, deren ernſtes Studium in ihren geheimſten Tiefen er ſich angelegen ſein ließ. Dem zweijährigen Umgange des verewigten Abts Vogler dankt er, nächſt eigenem Forſchen, den größten Theil ſeiner muſikaliſchen Bildung, die, auf den Grund einer ſorgfältigen Erziehung in literariſch-wiſſenſchaftlicher Hinſicht und Kenntniß fremder Sprachen gebaut, ihm das verlieh, was jedem Künſtler, dem es Ernſt iſt mit der Kunſt, nie als Baſis fehlen ſollte. In dieſer Epoche (1811, Darmſtadt) ſchrieb er ein Oratorium: Gott und die Natur, gedichtet von Schreiber*).

Ein treffliches, feuerloderndes Werk, voll tiefer, harmoniſcher Schönheit und kontrapunktiſcher Verwickelungen, ohne dabei der reizendſten Melodieen zu entbehren. Doch natürlich das durch Studium Liebgewordene vorherrſchend. Ungefähr in demſelben Geiſte ſchrieb er die große ernſte Oper Jephta, (ebenfalls von Schreiber gedichtet), für München; und wenn die Haltung derſelben damals manchem Kenner etwas bunt erſchien, ſo lag das wohl in dem Beſtreben, dem Sänger überhaupt mehr zu genügen, das, mit der Ueberfülle harmoniſcher Verflechtung, beſonders in den Chören, einen

*) Aufgeführt im Mai 1811 in Berlin.

Zwieſpalt, durch Nachgiebigkeit und innere Ueberzeugung im Gegenſatze, vorblicken ließ.

Schon im Jahre 1813 ernannte S. K. H. der Großherzog von Darmſtadt, aus eigenem Antriebe, als Anerkennung der Talente Meyerbeers, denſelben zu ſeinem Kammer-Compoſiteur.

Für Stuttgart zunächſt ſchrieb er nun die Oper: Alimelek (welche er ſpäter in Wien umarbeitete und die beſonders in Prag viel Glück machte), ging dann zu Vervollkommnung ſeiner Bildung, nachdem er Deutſchland durchkreuzt hatte, nach Frankreich, und von da nach Italien, wo er in Padua die Oper: Romilda e Constanza, mit Erfolg auf die Bühne brachte, neueſtens aber durch Emma di Resburgo in Venedig einen unglaublichen Enthuſiasmus erregte, den alle öffentlichen Blätter beſtätigen.

Dem Wunſche des Componiſten zu Folge, wird bei uns dieſe Oper den Reihen eröffnen. Ich erlaube mir aber, zuerſt von Alimelek, als dem Erſtgebornen, zu ſprechen.

Der anziehende, heitere und gemüthvolle Stoff (der erwachte Schläfer aus Tauſend und einer Nacht) iſt vom Dichter, Herrn Wohlbrück (dermalen in Leipzig), mit vieler Theaterkenntniß, Laune und Muſik begünſtigend geſchrieben. Der Componiſt hat in Einheit und Haltung des Ganzen und Zeichnung der Charaktere ſich als Meiſter bewieſen. Dabei entfaltet er die Beweiſe ſeines ernſten muſikaliſchen und dramatiſchen Studiums durch die ſchöne Verbindung ſelbſtſtändiger Melodieen-Formen. Alles voll reger, lebendiger Phantaſie, ohne Weitſchweifigkeit immer ſchnell in der Handlung fortrückend, blos die möglichſt dramatiſche Wahrheit vor Augen habend, treffliche Deklamation, liebliche, oft üppige Melodieen, reiche, neue Harmoniewendungen, oft in überraſchender Zuſammenſtellung gedachte Inſtrumentation, die, mit vieler Zierlichkeit verſchlungen, auch freilich faſt die Sorgfalt eines Quartett-Vortrages erfordert; — dieſes möchte das Bezeichnende dieſes Werkes ſein, und es ganz als deutſches Kunſtwerk ſtempeln.

Emma di Resburgo trägt hingegen ganz das Gepräge des Him-

melſtriches, unter dem ſie geſchaffen wurde, und des jetzt da herrſchenden Muſikgeiſtes.

Ich glaube, daß der Componiſt es ſich zum Ziele geſetzt hatte, gefallen zu wollen, um ſo zu zeigen, daß er als Herr und Meiſter über alle Formen ſchalten und gebieten könne.

Es muß recht tief hinein böſe ſein, mit dem Verdauungsvermögen der italieniſchen Kunſtmägen, daß der gewiß aus eigener, ſelbſtſtändiger Kraft ſchaffen könnende Genius Meyerbeers es für nothwendig erkannte, nicht nur ſüße, üppig ſchwellende Früchte auf die Tafel ſetzen, ſondern ſie auch gerade mit dieſen Modeformen verzuckern zu müſſen.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß oben berührte Vorzüge des Componiſten, ſo weit als in der Gattung thunlich, in dieſem Werke ſich auch wieder finden, und daß es dem Beobachter höchſt merkwürdig ſein wird, ein ſo ganz verſchiedenartiges Streben in dieſen beiden Werken aufgeſtellt zu ſehen, wie ich bei keinem andern Componiſten ein ähnliches Beiſpiel nachweiſen könnte.

Herr Meyerbeer hat uns alſo das Vielſeitige ſeines gewiß originell ſein könnenden, Talentes bewieſen, und daß er vermöge, was er wolle.

Darf der Schreiber dieſes einen Wunſch ausſprechen, ſo iſt es der, daß Herr Meyerbeer nun, nachdem er die Kunſt in ihren vielſeitigen Abzweigungen, nach der Gefühlsweiſe der ſie pflegenden Nationen, ſtudirt, und ſeine Kraft, ſo wie die Geſchmeidigkeit ſeines Talents, erprobt hat, ins deutſche Vaterland zurückkehren, und mit den Wenigen, die Kunſt wahrhaft Ehrenden, auch mit fortbauen helfen wolle an dem Gebäude einer deutſchen National-Oper, die gern von Fremden lernt, aber es in Wahrheit und Eigenthümlichkeit geſtaltet wieder giebt, um uns ſo endlich auch den Rang unter den Kunſt-Nationen feſtzuſtellen, deſſen unerſchütterlichen Grund Mozart in der deutſchen Oper legte.

Gegen den Herrn Bemerker in Philippi's „literariſchem Merkur".

(15. Febr. 1820.)

„Angriffe auf meine Perſönlichkeit, wären ſie auch noch bitterer und unterhaltender ausgeſprochen, als von dem Herrn Bemerker geſchehen, würden mich wahrlich nicht vermögen, die Feder zur Gegenrede zu ergreifen, wenn nicht der Herr Bemerker es mit einer wahrhaft bewundernswürdigen Dreiſtigkeit gewagt hätte, ein paar derbe Unwahrheiten in ſo beſtimmtem Tone hinzuſtellen, daß man nur zu deutlich die Abſicht erkennt, er wolle mit dieſem Gewaltſtreiche die Stimme des Publikums für ſich gewinnen.

„So eine Zuſammenſtellung von Wahrem und Unwahrem, halb Erzähltem und ganz Verſchwiegenem bedarf alſo einer Beleuchtung vor der dem Künſtler am höchſten ſtehenden Inſtanz, vor den Augen des richtenden Publikums.

„Der Herr Bemerker beginnt mit folgender groben Unwahrheit oder gefliſſentlichen Entſtellung meines Strebens zum Guten.

„ „Sobald Herr v. W. nach Dresden kam, begann er auch, unzufrieden mit dem muſikaliſchen Geſchmacke des daſigen Publikums, wie früher in Prag, das Kunſt-Urtheil zu lenken, und Jeden im Voraus zu überzeugen, daß nur die Compoſitionen, welche er empfahl und beſchützte, Lob und Bewunderung verdienten." " —

„Habe ich das wirklich gethan? Da hätte ich ja wahrhaft übermenſchliche Kraft auf die Gemüther zu wirken gehabt.

„Aber ich verſtehe wohl, was Herr Bemerker meint: ich werde es wohl nur gewollt haben ſollen; denn hätte ich es wirklich zuwege gebracht, ſo müßte ja der Herr Bemerker auch mit überzeugt worden ſein, und hätte nie ſeine Bemerkungen bemerket, wie ich ja recht gern geſehen.

„Welche dreiſte Verdrehung oder Vergeſſenheit deſſen, was ich 14 Tage nach meiner Ankunft in Dresden (in einer Zeitſchrift, in der wohl Niemand den Geſchmack eines Publikums beurtheilen lernen,

alſo damit weder zufrieden noch unzufrieden ſein kann) drucken ließ. (Siehe Abendzeitung No. 25. 1817.)

„Wie kann man ſo eine Anmaßung aus obenbenanntem Aufſatze herausleſen. Ich erlaube mir, hier das Weſentlichſte davon zu wiederholen, und der Unbefangene urtheile.*)

„Ferner ſagt der Herr Bemerker: — „Seinen (des v. W.) Lieblingen nur ſollte man huldigen."

„Wo ſteht das geſchrieben? oder: aus was geht das hervor? Vielleicht aus den Werken, die ich bis jetzt aufzuführen die Mittel und Gelegenheit hatte?

„Laßt uns doch dieſe Meiſter beſehen, um meine Einſeitigkeit und Liebhaberei kennen zu lernen. Mehul, Fiſcher, Gretry, Weigl, Cherubini, Catel, Boieldieu, Iſouard, Mozart, Dittersdorf, Schmidt, Dallayrac, Spontini, Himmel, Solié, Fränzl, ꝛc.

„Nun, das ſind eben keine ſchlechten Leute, ich hätte mich meiner Lieblinge nicht gerade zu ſchämen, und ſie wären wohl auch genug mannigfaltiger Art. Oder hätte ich vielleicht Roſſini's Eliſabeth und Italiana in Algeri nicht mit derſelben Sorgfalt und Eifer aufzuführen geſucht, wie die andern Opern? Nein, ich ehre gewiß alles Gute, es komme von welchem Volke es wolle. Ja, ich ſuche mich bei Beurtheilung deſſelben auch immer auf den Standpunkt zu ſetzen, von dem der Erzeuger des Werkes ausgegangen, um ihn gerecht würdigen zu können. Aber blind abgöttiſche Verehrung der einen oder andern Gattung muß man keinem Künſtler zumuthen, und noch weniger die Verleugnung ſeiner Anſichten und des Glaubens an dasjenige, was ſeiner Ueberzeugung nach der Wahrheit — und es giebt nur eine — am nächſten gelangt iſt, oder ſie gar erreicht hat.

„Was der Herr Bemerker von Haydn, Mozart ꝛc. ſagt,

*) Da wir den hier angezogenen Aufſatz „Ueber Jacob und ſeine Söhne" (S. 131) in dieſem Bande ganz mittheilten, ſo können wir hier ohne Weiteres darauf verweiſen.

Anmerk. des Herausgebers.

iſt mir aus der Seele geſprochen, und unterſchreibe ich von ganzem Herzen. Aber er mißverſteht mich mit Gewalt (was überhaupt ſeine Liebhaberei zu ſein ſcheint), wenn er glaubt, daß ich Herrn Meyerbeer deßhalb ſo hoch ſtelle, weil er ſo ſchreiben konnte. Ach nein, ich muß es nur ehrlich herausſagen: daß er das wollen konnte, hat mir ſchmerzlich wehe gethan, und ich glaube es nicht, daß man nur dadurch in Italien gefallen könne; denn wer wird ſo unſinnig ſein, behaupten zu wollen, daß in dem Wiegenlande des ächten Geſanges und ſchmelzenden Gefühles nicht unter den Beſſergebildeten noch der wahre Geſchmack ſich eben ſo finden müßte, wie in Wien, Dresden, Berlin, München? Daß aber in Italien, wie in den eben genannten Städten, der große Haufe lieber ein Feuerwerk, als ein Gemälde von Raphael ſieht, wird Niemand leugnen.

„Wer wird nicht gern Roſſini's lebendigem Ideenſturme, dem pikanten Kitzel ſeiner Melodieen lauſchen? Wer wird aber auch verblendet ſein, ihm dramatiſche Wahrheit einräumen zu wollen? oder meint der Herr Bemerker, daß die ein dramatiſcher Componiſt nicht brauche? Da würde er den ältern italieniſchen Meiſtern Paiſiello, Cimaroſa ꝛc. ein ſchönes Kompliment machen.

„Aber wo gerathe ich hin!? Der Herr Bemerker will ja nicht Kunſt-Anſichten austauſchen und um der Kunſt willen reden, ich ſoll nur nicht davon ſprechen. Oder ſoll man überhaupt gar nicht mehr wagen dürfen, auch nur zu vermuthen, daß der Geſchmack jetzt in Italien verdorben ſei? weiter habe ich doch nichts gethan. Da leſe der Herr Bemerker die italieniſchen Blätter ſelbſt, und andere deutſche Zeitſchriften.

„Mir ſcheint aber, ich werde mir es ſchwerlich auf dieſe Art verbieten laſſen.

„Giebt es eine Grund-Idee in ſeinem Aufſatze, ſo iſt es nur die, das Publikum zur Partei gegen meine Anſichten zu ſtimmen, und dann freilich wehe Dir, armer Alimelek, über den der Herr Bemerker ſich ſo viel Halbes erzählen ließ. Er hat meinen Aufſatz in der Prager Zeitung ſchwerlich geleſen, oder, that er es, ſo hat er ſehr Unrecht, zu verſchweigen, was ich darin

ſagte. Aber er iſt ja ſo flink mit Citaten aus der ihm wohlbekannten Leipziger muſik. Zeitung. Warum citirt er denn nicht meinen Aufſatz über Alimelek in eben dieſer Zeitſchrift, den ich nach den erſten drei Vorſtellungen dieſer Oper in Prag den 22., 24. und 30. Octbr. 1815 in derſelben abdrucken ließ? Wahrſcheinlich, weil das, was er darin bemerkte, nicht zu für ihn jetzt eben brauchbaren Bemerkungen Anlaß gab. Ich werde mir alſo die Freiheit nehmen müſſen, ihm bei ſeinen Citaten zu helfen, und das möge er nur gütigſt annehmen, denn ſobald möchte er mich nicht wieder zum Gehülfen bekommen.

„Auf die Leipziger muſikal. Zeitung, als allgemein gekannt, verweiſe ich unmittelbar die Theilnehmenden, und führe hier die Prager Zeitung an, die daſſelbe in andern Worten enthält.

„Wie es nun dem Alimelek hier ergehen wird, wer kann es wiſſen? An Verſuchen, ihn ſchon im Voraus dem Publikum gehäſſig zu machen, fehlt es ja augenſcheinlich nicht. Der Herr Bemerker wird aber doch wohl geſtehen, daß einige Ueberzeugung dazu gehört, eine Oper, die in der Hauptſtadt Wien mißfallen hatte, gleich darauf in der Schweſterſtadt Prag auf die Bühne zu bringen? Der Erfolg hat bewieſen, daß ich dem richtigen Gefühle des ruhig abwartenden Publikums nicht mit Unrecht vertraut hatte. Uebrigens bin ich weit entfernt, Alimelek für ein vollendetes Werk zu halten (wie viele giebt es überhaupt deren?); aber für das eigenthümliche Erfindungs-Vermögen des Componiſten zeugt er gewiß.

„Was will denn nun aber der Herr Bemerker eigentlich? Die Tugenden der Italiener auf Koſten ſeiner Landsleute — denn er ſcheint doch, Einiges in ſeinem Geſchreibe hin und wieder abgerechnet, ein Deutſcher zu ſein — erheben?

„Die Italiener ſind als Nation eben ſo achtungswerth als jede andere, haben aber, trotz der ihnen eigenen Billigkeit und Freundlichkeit gegen Ausländer, ſchon manchen, z. B. den ſel. Himmel, ausgepfiffen; hingegen die Nachſicht gegen Meyerbeer bis zur einige und ſiebenzigmal wiederholten Aufführung der Emma getrieben (nach der Wiener Theater-Zeitung); wie

kommt das? — da ſie nach dem Urtheile des Herrn Bemerkers nur ein zuſammengeſtoppeltes Ding iſt?

„Doch nun genug, um meine hohe Achtung für alles der Oeffentlichkeit Angehörige ausgeſprochen zu haben, und vom erſten bis letzten Buchſtaben zu viel, wäre es um meinet- oder des Herrn Bemerkers willen geſchehen. Deßhalb möge er es auch gütigſt verzeihen, wenn es mir gar nicht darum zu thun iſt, mit ihm über jede ſeiner Zeilen mündlich mich zu beſprechen. Da ich weiß, wie er einſieht, bin ich gar nicht begierig zu wiſſen, wie er ausſieht.

„Nur noch die trübe Bemerkung kann ich nicht unterdrücken, wie ſchmerzlich es doch für den deutſchen Künſtler ſein müßte, ſähe er ſeine wahrhaft aus dem reinſten Willen für das Gedeihen der Sache überhaupt hervorgehenden Beſtrebungen durchaus ſo gewaltſam verkannt und angefeindet, bis zur pasquillantenhaften Perſönlichkeit.

„Das Talent, was Gott mir vielleicht verliehen, ſelbſt wägen zu wollen, wäre Frevel gegen die Gaben-Vertheilung des Gebers alles Guten. Die Welt wird es an den Platz ſtellen, wohin es gehört. Meine Pflicht war nur, das mir Anvertraute durch Fleiß, Studium und unermüdete Anſtrengung ſo viel möglich auszubilden. Dies nach meiner beſten Kraft, Ausdauer und mit rückſichtsloſem Streben gethan zu haben, fühle ich beruhigend in der Bruſt, und werde ſo fort und fort wandeln, nach meiner Ueberzeugung, eben ſo gern jeden ächten Tadel ehrend, als bloße hämiſche Anfälle verachtend.

Ueber:

„Die Bergknappen“,

Oper von Hellwig.

(21. April 1820.)

Wenn man die, in jeder Hinſicht geringe, Aufmunterung berückſichtigt, die dem Opern-Componiſten in Deutſchland zu Theil wird, ſo muß man ſich faſt verwundern, daß es Tonkünſtler giebt,

die dieſe gefahrvolle, Zeit, Anſtrengung und langwierige Erfahrung vorzugsweiſe vor allen andern Kunſtzweigen bedingende, Bahn noch zu betreten Luſt haben. Dieſe Wahrheit iſt vom Publikum und von den Direktionen anerkannt. Jeder dieſer Theile will dem andern die Schuld davon zuſchieben. Sollten aber nicht vielleicht beide dieſelbe auf ſich geladen haben?

In Italien füllen die unausgeſetzten Wiederholungen von zwei oder drei Opern eine ganze Jahreszeit (Stagione) aus. Da kann die Direktion ihre Kräfte und Mittel gern und erfolgreich anwenden. Nicht ganz auf dieſelbe Weiſe, aber eben ſo weitwirkend und umfaſſend, ſind die Reſultate eines gelungenen Kunſtwerkes in Frankreich. In beiden Ländern aber iſt, und dieſes bleibt der Haupthebel, die Erſcheinung einer neuen Oper National-Angelegenheit. Die regſte Theilnahme vor und nach der Aufführung ſtellt den Componiſten auf den hohen Standpunkt, von dem aus er die Bedeutendheit ſeines Unternehmens fühlen, und von ihm entweder ganz erhoben, oder — reicht ſeine Kraft nicht — unbedingt in den Staub geworfen werden muß. Enthuſiasmus nebſt reichlichem Ehrenſolde winken und ſichern ihm eine Exiſtenz qua Componiſt.

In Deutſchland will man Neues! Multum. — Iſt es gut, nun, das iſt gut — iſt es ſchlecht — nun, es kann nicht Alles gut ſein. — So muß die kühle Gemeſſenheit in Lob und Tadel das Feuer des Künſtlers ungenährt laſſen, und die Abnahme des Beſuches bei öfterer Wiederholung den Direktionen die Mittel und den Willen nehmen, die Componiſten ſo aufzumuntern und zu lohnen, als es wohl ſein ſollte.

Ich breche ab, indem dieſes reichhaltige Thema (die Luſt nach Neuem) mich zu weit führen würde, wenn ich auch nur das ihm zunächſt Liegende noch berühren wollte, z. B. die daraus hervorgehenden, wirklich bis an's Unnatürliche grenzenden Forderungen an die Sänger einer deutſchen Opernbühne, wo man das Gute aller Länder, abwechſelnd vorbeigeführt, verlangt — alſo den Geſang des Italieners, das Spiel des Franzoſen in der leichtern Gattung

und den Ernſt des Ausdrucks und korrekten Geſanges der deutſchen Muſik, in einem Individuum vereint ſehen und hören will. —

Ich komme zu dem, was mich zu bevorſtehender Ergießung verleitete. Es iſt die Bemerkung: dem deutſchen Künſtler ſei vorzugsweiſe der wahre Eifer eigen, im Stillen die Sache, eben um der Sache willen, zu thun. Freilich kann er es oft erſt dann, wenn er durch andere ſogenannte Lohn-Arbeit, Unterricht u. ſ. w. ſeine bürgerliche Exiſteuz geſichert ſieht. Denn, gelänge ihm auch ein Bühnenwerk, welchen Ehrenſold hat er in Deutſchland zu erwarten? Ein halbes Dutzend Bühnen (wenn es hoch kommt) honoriren ihn mit doppelten Copiatur-Koſten allenfalls, die andern wiſſen es ſich noch wohlfeiler unter der Hand zu verſchaffen, und zu dieſem Erfolge gelangt er auch nur, wenn ſein Werk auf einer bedeutenden Bühne ſchon Glück gemacht hat. Sonſt wagt ſich ſchon gar keine Theater-Unternehmung daran. Wenige Ausnahmen zählen hier nicht.

Alſo auf gut Glück ſchließt ſich der arme Componiſt, der ſich dazu getrieben fühlt, in ſein Kämmerlein, und ſetzt ſeinen Fleiß, ſeine Nächte, ſein Herzblut und die bangſte, peinigendſte Erwartung daran, ſeinen, bis dahin gut erworbenen, muſikaliſchen Leumund durch eine, ſo vielen Zufällen Preis gegebene Aufführung, vielleicht auf lange Zeit, zerſtört zu ſehen. Aber nun, er thut es, weil in ihm das Muß wohnt — und läßt den Himmel weiter ſorgen.

Hier wird uns in der Oper: Die Bergknappen (den 27. April 1820 zum Erſtenmale auf der Königl. Bühne), von Th. Körner noch gedichtet, ein auf's Anſpruchloſeſte und mit ſtiller Liebe geſchaffenes Werk gegeben. Hr. Ludwig Hellwig (Bruder des geehrten Künſtlers in unſerer Mitte, Herrn Regiſſeurs Hellwig) iſt der Componiſt derſelben. Geboren 1773 in Kunnersdorf bei Wriezen an der Oder, kam er im 13ten Jahre nach Berlin und widmete ſich der Tonkunſt. Bei dem verewigten Gürlich erwarb er ſich Harmonie-Kenntniß, und der Eintritt in die Sing-Akademie in ſeinem 20ſten Jahre gab ſeinem muſikaliſchen Wirken die eigentliche Richtung, die ſich auch in dieſer Oper, hinſichtlich der Vorliebe, mit der

die Chöre und mehrſtimmigen Geſangſtücke bearbeitet ſind, darlegt. Mit Achtung und Rührung ſpricht er es ſelbſt aus, wie viel er dieſem herrlichen Inſtitute und ſeinem würdigen Direktor (Herrn Zelter) verdanken zu müſſen glaubt.

Selbſt mit einer wohlklingenden Stimme begabt, ſchenkte man ihm Zutrauen als Geſangslehrer mit vollem Rechte. Das Studium der beſten Meiſter in ihren Werken, und ſpäter eigene kontrapunktiſche Uebungen mit Abraham Schneider, gaben ihm Gewandtheit und Reinheit in Stimmführung und thematiſcher Bearbeitung. Als Lieder-Componiſt in der ein- und mehrſtimmigen Gattung gewann er viele Theilnahme. Für die Sing-Akademie ſchrieb er unter andern einen Pſalm und ein Requiem; außerdem die Oper Don Silvio di Rosalba, die er aber ſelbſt nie zur Aufführung bringen wollte, mehrere einzelne Arien mit Orcheſter-Begleitung u. ſ. w.

Welches Zutrauen man in ſeine Kenntniſſe und ſeinen Eifer ſetzte, beweiſt ſich dadurch, daß der hochzuehrende Lenker der Sing-Akademie, Herr Zelter, ihm meiſt in ſeiner Abweſenheit die Zügel anvertraute, und neuerlich hat ſich die günſtige öffentliche Meinung durch ſeine Anſtellung als Muſik-Direktor am Dome zu Berlin wiederholt bewährt.

Ueber:

„Heinrich der Vierte und d'Aubigné“,

Oper von Marſchner.

(7. Juli 1820.)

Es iſt eine eigene, feierliche Sache um das erſte Erſcheinen eines Componiſten vor dem größeren Publikum. Wie viel hängt von dem Erfolge deſſelben für ihn ab! Wie leicht kann ihn ein Mißlingen irre an ſich ſelbſt, an ſeinem Berufe machen!

kommt ihm gleich, als ſich Neuverſuchendem, eines Theils die Nachſicht der Hörer zu Gute, ſo iſt ihm dagegen die Nichtbeachtung und die ſich nicht tief eingehender Aufmerkſamkeit hingebende Stimmung derſelben, einem unberühmten Namen gegenüber, faſt noch verderblicher, beſon[illegible] wenn ihn ſein Talent auf eigener Bahn führt, die natürlich anfangs des Unebenen und noch nicht ganz zweckmäßig Geordneten Manches haben muß. Das eben iſt des Rufes größter Vortheil, daß die Erzeugniſſe des Namens, den er mit ſeinem Glanze hervorhebt, mit ſicherer Erwartung von etwas Vorzüglichem empfangen werden, und man ſelbſt Sonderbarkeiten mit der ſchon einmal hegenden Achtung in's Gleichgewicht zu bringen und ihren Grund aufzuſuchen ſich die Mühe nicht verdrießen läßt.

Nun, nicht Jedem wird es ſo gut, vor einem Dresdner Publikum ſeinen erſten Ritterbank verdienen zu dürfen.

Ein wahrhaft vaterländiſches Erzeugniß tritt in die Schranken. Heinrich Marſchner, geboren 1794 in Zittau, iſt der Componiſt der Oper: Heinrich der Vierte und d'Aubigné, die den 12. Juli 1820 zum Erſtenmale auf dem Königl. Theater erſcheint. Mit Freuden wird man den Landsmann mit lebendiger, eigenthümlicher Erfindung, blühender Melodie, und reicher, fleißiger Ausführung ausgeſtattet ſehen, und ich erlaube mir, meiner Seits den Glauben auszuſprechen, daß uns aus ſolchem Streben nach Wahrheit, aus ſo tiefem Gefühle entſprungen, ein gewiß recht achtungsvoller dramatiſcher Componiſt erblühen wird.

Im neunten Jahre trat Marſchner in's Gymnaſium und den Sing-Chor zu Zittau ein. Er wurde bald Conzertiſt, und ſchon in dieſem Alter entzündeten ihn die Werke unſerer beſten Meiſter, daß er oft ſchnell nach Hauſe lief — um auch ſo etwas zu machen — aber ach! es war ja nicht einmal Gelegenheit da, den Generalbaß zu erlernen. Da kam Hering nach Zittau und ertheilte dem Wißbegierigen, wenn auch nur ſelten, Unterricht. Nach ſo nur etwas gebrochener Bahn, ſuchte er ſelbſtforſchend in Büchern und Partituren zu lernen. 1813 ging er nach Prag und Leipzig. Dem Hören

größerer Werke und der Gewogenheit unſeres trefflichen Schicht glaubt er faſt Alles zu danken zu haben. Seine Ideen wurden heller, die dunklen Bilder traten in's klare Bewußtſein. Einige Sonaten, Kantaten und Lieder u. ſ. w., die er hier ſchrieb, erſchienen auch in der Leipziger Muſikhandlung. Aber die Oper, und in ihr Mozarts Genius, zogen ihn vor Allem an. Er ging Anfangs 1816 nach Wien, und nahm bald darauf ein Engagement bei dem Grafen Joh. Zichy in Preßburg an, wo er Muſe hatte, größere Werke anzufangen. Aber wo ein Buch hernehmen? aus Verzweiflung und im Drange, die Flügel zu regen, bearbeitete er die der Leipziger Ausgabe beigefügte deutſche Ueberſetzung der Oper: Titus. Natürlich auf ewig von ihm vergraben. Im November 1816 componirte er den Kyffhäuſer Berg in 1 Akte, und endlich 1817 erhielt er von Heinrich Alberti (ich glaube, der nicht unrühmlich, beſonders in Baiern, gekannte Dichter Ekkſchlager) das Buch zum Heinrich. 1818 ſchrieb er die ernſte Oper: Saidar, von demſelben Dichter, die in Preßburg mit Beifall aufgenommen wurde, und hoffentlich künftigen Winter dem Publikum Gelegenheit geben ſoll, in den verſchiedenen Gattungen der Converſations- und ernſten Oper ſeinen Mitbürger beurtheilen zu können.

1821.

Artikel „Bach“ für die Encyclopädie von Erſch und Gruber.

(20. April 1821.)

Bach (Johann Sebaſtian), geboren zu Eiſenach den 21. März 1685.

Von Zeit zu Zeit ſendet die Vorſehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den andern vererbten Kunſt-Schlen-

drian und ſeine Modeformen mit gewaltiger Hand erfaſſen, läutern, verklären, und ſo zum Herrlichen neu geſtalten, daß er als neue Kunſt nun lange in Jugendfriſche vorbildlich wieder weiter wirkt, mit Rieſenkraft den Anſtoß ſeiner Zeit giebt, und den Heros, der ihn von ſich ausgehen ließ, zum Licht- und Mittelpunkte dieſer Zeit und dieſes Geſchmackes erhebt. In der Regel vergißt man dabei, ungerecht genug, daß dieſe Rieſengeiſter doch auch nur Kinder ihrer Zeit waren, und daß viel Treffliches ſchon da vorhanden ſein mußte, wo ſo weithin leuchtend Großes erſtehen konnte.

Sebaſtian Bach gehört zu dieſen Kunſtheroen. Von ihm ging ſo viel Neues und in ſeiner Art Vollendetes aus, daß ſeine Vorzeit faſt in Dunkelheit verſchwand, ja, ſonderbar genug, ſein Zeitgenoſſe Händel wie einer andern Zeit angehörig betrachtet wird.

Seb. Bachs Eigenthümlichkeit war ſelbſt in ihrer Strenge eigentlich romantiſch, von wahrhaft deutſcher Grundweſenheit, vielleicht im Gegenſatze zu Händels mehr antiker Größe. Sein Styl war von einer Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht, die ihre Wirkungen durch die wunderbarſten Verkettungen der Stimmenführungen und dadurch erzeugten fortgeſponnenen ſeltſamen Rhythmen, in den künſtlichſten contrapunktiſchen Verflechtungen ſuchte, und von ſeinem erhabenen Geiſte zu einem wahrhaft gothiſchen Dome der Kunſtkirche erbaut wurde, wo alle kleinern Geiſter vor ihm in der blos herrſchenden Künſtlichkeit untergingen, in Trockenheit, das innere Leben der Kunſt in der bloßen Form ſuchten, und daher nicht fanden.

Nicht vergeſſen darf man dabei, daß die Muſik damals vor allem der Kirche diente, und von ihr ausging. Der Orgelſpieler lenkte die Gemüther, und die Tonwelt, die für einen ſchaffenden Geiſt in der Orgel liegt, gab hinlänglich demſelben jenen Stoff, den jetzt der Componiſt in allem Orcheſter-Luxus ſuchen muß.

Die vollendete Beherrſchung der Orgel, die Seb. Bach ſich zu erringen wußte, bedingte auch ſeine ganze Kunſtrichtung. Das Großartige, die immer in Maſſen ſich ausſprechende Natur dieſes Inſtru-

mentes iſt auch in ihm das Bezeichnende und Characteriſtiſche, und die Größe ſeiner Werke in harmoniſcher Rückſicht entwickelt ſich aus der Gewandtheit ſeiner Seelenkräfte, die widerſprechendſten Melodielinien zu einem Ganzen zu verknüpfen.

Die Freiheit des Stimmenfluſſes in gleichwohl ſtrengſter Gebundenheit zwang ihn freilich auch, Mittel zu erfinden, ſeine Erzeugniſſe ausführbar zu machen. Daher verdankt ihm das Clavierſpiel vor allem einen Fingerſatz, den uns erſt ſein Sohn, Carl Philipp Emanuel Bach, in ſeinem „Verſuche über die wahre Art, Clavier zu ſpielen," mittheilte; und deſſen Eigenthümlichkeit beſonders darin beſtand, daß er zuerſt den Daumen weſentlich gebrauchte, da man vorher meiſt ſich mit vier Fingern beholfen hatte.

Auch erfand er die ſogenannte Viola pomposa, weil die damaligen Violoncelliſten bei den figurirten Bäſſen ſeiner Werke nicht fortkamen. Es war dies eine vergrößerte Bratſche mit fünf Saiten, der, außer dem Violoncello-Umfange, noch die höhere Quinte E beigegeben, und ſomit der Vortrag umfangreicher Figuren erleichtert ward.

Von Seb. Bach ging das, was man eine Schule nennt, aus. Ohne die Stufen, die er und Händel gebaut, wäre ſchwerlich jemals Mozart zu ſeiner Höhe geſtiegen. Die Kunſt, ſeine Sachen wirkend vorzutragen, iſt wohl ganz untergegangen, da der davon zu erwartende Genuß weder auf der Oberfläche liegt, noch, ob des Reichthums des harmoniſchen Baues, der äußere melodiſche Contour ſo vorherrſchend heraustreten kann, als unſer verwöhntes Ohr es verlangt.

Sebaſt. Bach war der Sohn des Hof- und Raths-Muſikus Joh. Ambroſius Bach zu Eiſenach, erhielt — ſchon vor dem zehnten Jahre verwaiſt — von ſeinem ältern Bruder, dem Organiſten Joh. Chriſtoph, in Ordruff, den erſten Unterricht, wie es ſcheint, nicht ohne Handwerksgrillen, da Sebaſtian ſich den Weg zu den beſten Werken von Frohberg, Kerl, Pachelbel ꝛc. heimlich bei Nacht im Mondenſcheine bahnen mußte. Von hier kam er

als Diskantiſt auf die Michaelisſchule zu Lüneburg, von wo aus ihn der Trieb, vorwärts zu ſchreiten, öfter nach Hamburg führte, den berühmten Organiſten Reinecke zu hören. 1703 wurde er Hof-Muſikus in Weimar; 1704 Organiſt in Arnſtadt. Von nun an entfaltete ſich in regem Streben ſein Geiſt. 1707 wurde er Organiſt in Mühlhauſen, und im folgenden Jahre rief man ihn als Hoforganiſt nach Weimar zurück, wo man ihn auch 1714 zum Concertmeiſter ernannte. Kurz darauf erhielt er die Vocation als Kapellmeiſter zu dem Fürſten von Anhalt-Köthen. 1723 aber ging er nach Leipzig als Muſik-Direktor und Kantor der Thomasſchule, wo er auch den 28. Juli 1750 am Schlage ſtarb. 1736 hatten ihm der Herzog von Weißenfels den Kapellmeiſter-Titel und der König von Polen den Titel als Königl. Poln. u. Kurfürſtl. Sächſ. Hof-Compoſiteur ertheilt.

Er hatte 11 Söhne und 9 Töchter. Von den Söhnen, obwohl alle mit Talent begabt, haben vier ſich beſonders ausgezeichnet.

Wilhelm Friedemann, genannt der Halliſche, geboren 1710 zu Weimar, ein gründlicher Orgelſpieler, Fugiſt und Mathematiker.

Carl Philipp Emanuel, geboren zu Weimar 1714, gemeiniglich der Berliner genannt. Er neigte ſich mehr zum galanten Style und war ein Liebling des Publikums. Der Kunſt hat er den wichtigſten Dienſt durch die Herausgabe des Werkes geleiſtet, worin er die Vervollkommnung des Clavierſpielens der Welt mittheilte, die ſein Vater erfunden hatte.

Johann Chriſtoph Friedrich, der Bückeburger, geboren 1732 zu Weimar, kam im Geſchmacke ſeinem Bruder Emanuel am nächſten.

Endlich war:

Johann Chriſtian, genannt der engliſche, auch mailändiſche, geboren zu Leipzig 1735, der galanteſte dieſer Brüder in ſeinen Arbeiten, daher zu ſeiner Zeit eben ſo beliebt, als jetzt gänzlich vergeſſen.

Ueberhaupt iſt der Reichthum von muſikaliſchen Talenten, den die Bach'ſche Familie geliefert hat, unglaublich.

Gerber hat in ſeinem ältern und neuern Tonkünſtler-Lexikon allein 22 ausgeführte Artikel. Die Familie ſtammt aus Preßburg in Ungarn von einem Bäcker, Veit Bach, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts Ungarn verließ. In Korabinsky Beſchreibung der Stadt Preßburg 1784 findet man ein vollſtändiges Stammregiſter derſelben. Forkels geiſtreiches Werk: Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunſt und Kunſtwerke, Leipzig, 1802, darf nicht anzuführen vergeſſen werden.

Die Beantwortung einer Sylveſter-Frage.

Ein bürgerliches Familien-Mährchen.

(25. December 1821.)

„Es war einmal ein Muſikant, der war ſehr unglücklich. Er aß faſt nur Weniges, und des Schlafes bediente er ſich kaum hinlänglich. Es wunderte ſich aber Niemand darüber, denn es ging ihm wie dem Räuber Jaromir. Schickſal, die böſe Fee, hatte ihn in einem Brief-Couvert überraſcht, und ſeitdem war er immer ſo in Gedanken verſunken, daß er gar nicht mehr ordentlich denken konnte. Eines Tages dachte er aber doch einmal, und zwar auf folgende Weiſe. Ach warum bin ich geboren, oder warum giebt es überhaupt einen 7. Decbr., der ſchlimmer iſt, als die Februare, und wozu dient überhaupt alles Fragen, frage ich, dachte er. Hierauf ſetzte er ſich und dachte weiter. Doch! geſchehene Dinge ſind nicht zu ändern, die Frage iſt gefragt, die Kugel aus dem Laufe, nun Freiſchütz, triff, und hilf dir ſelber. Opern machen, iſt keine Kunſt, aber antworten, antworten. Dieſer Muſikant hatte auch ein Weiblein, das ihm den Kolofonium nachtrug, und überhaupt ſein pflegte, wenn er etwas wurmig im Kopfe war, welches ſo der Muſikanten Art zuweilen.

Edler Herr mein, ſprach das Weiblein (dachte aber anders), ſage mir doch zur Güte, was dir den Butterzopf ſo verleidet, und laß mich Theil nehmen an deinem ſchmerzhaften Gedankenkrampfe. Darauf Er zornentbrannt ſchrie, nur nicht gefragt, oder gar nach der Frage gefragt. Kannſt du leſen? ſo lies. Und das dicke Muſikanten-Weiblein nahm faſt bebend ein klein ſchier leeres Blättlein, mit zwei zierlichen Zeilchen verſehen, und las:

„Was hätten wohl die Tonkünſtler vorgenommen, wäre der Weltuntergang am 7. December gekommen?“

Sie lächelte dann darob und ſprach: was fürchteſt du dich, Lieber? Was kann dir geſchehen? Antworte, was du willſt, wer kann dir beweiſen, daß du Unrecht habeſt. Ueberdies iſt der Gedanke gar nicht neu, ſondern aus dem Shakſpeare, und nichts weiter als eine Variation über das Thema: Sein oder nicht ſein, das iſt die Frage. Ja, ja, das iſt die Frage, ſind Muſikanten nach dem Weltuntergange, was werden ſie vornehmen? Gewiß anderes nichts als ſie vorher vorgenommen, und was du dann thuſt, weiß ich — darauf der Muſikant mit fremder Stimme aus ſich herausſprach: —

„Was einmal in der großen Sphären-Muſik vom allmächtigen Tonſetzer da oben angeklungen, wird nicht verhallen in Ewigkeit, die zitternde Saite hier wird drüben nicht mehr beben, und frei vom irdiſchen Geräuſche, das ſie vom Saitenhalter der Erde noch an ſich trug, wird ſie dort in ungeſtörten Tönen fortklingen in allen Zeiten. — Amen.

„Das Weiblein aber lachte heimlich und dachte, was iſt ſo ein Muſikant für ein Kerl, Dur und Moll nur einen halben Ton auseinander, und iſt denn das eine Antwort, frug ſie!“

1824.

Schreiben an Herrn Aloys Fuchs*) in Wien.

(27. Mai 1824.)

Durch das hingebende Vertrauen mit dem Sie mir nahen, fühle ich mich berechtigt zu Ihnen mit jener Offenheit zu sprechen, die man überhaupt dem Leben und der Kunst schuldig ist, die aber in ihrer Ungeschminktheit leicht von einem heißen, jugendlichen Gemüthe für Kälte und Härte angesehen wird. Ich wünsche daher zu Ihrem Besten und zu meiner Beruhigung, daß Sie alles was ich Ihnen sage dem herzlichsten Wohlwollen entsprungen glauben mögen.

Sie wollen Sich der Kunst weihen. Es ist meine Pflicht Sie auf die unendlichen Schwierigkeiten aufmerksam zu machen, die Sie dann zu überwinden haben. Ich kenne das Talent nicht, das Ihnen Gott verliehen hat, ich weiß nur, daß selbst das außerordentliche noch der günstigen Umstände bedarf um Bedeutendes zu leisten und in der Welt etwas zu gelten. In Ihrem Alter, wo das kritische Vermögen schon immer sehr die Oberhand gewonnen hat (bei mehr Bildung, um so stärker), ist es ungemein schwer, Rückschritte zu thun und den technischen und grammatischen Theil der Kunst auf solche Weise und mit solchem Erfolge nachzuholen, daß man nicht ob der Anstrengung erlahmt, oder irre an dem eigenen Talent wird. Man weiß schon zu sehr, was und wie die Kunst wirkt, als daß man sie blos um ihrer selbst willen in der Unschuld triebe, die am Ende allein die Herrschaft über alle Mittel giebt. Man will gleich selbst Wirkung hervorbringen; man singt nicht seiner selbst unbewußt wie der Vogel, weil er nun eben Vogel ist, man hat den Erfolg des Sanges gesehen, und will ihn auch erzwingen.

---

*) Später Musikgelehrter und berühmter Handschriftensammler in Wien; starb 1853.

Der Herausgeber.

„Die Sache geht von Außen nach Innen, ſtatt daß ſie ihrer wahren Natur nach von Innen nach Außen gehen ſoll. Zugegeben, daß Ihre Anlagen und Ihr Fleiß dieß Alles überwinden, und Sie ein tüchtiger Künſtler werden. Sind Sie denn auch ſchon überzeugt, daß Sie es auch der Welt werden beweiſen können, daß Sie nicht dem Drucke der tauſendfältig dem Künſtler entgegentretenden Verhältniſſe erliegen? Wie manches Große geht ſo unter, und wer weiß, ob nicht Mancher, der auf eine Höhe gelangt iſt, mit Freuden ſeinen Ruhm für das hingäbe, was er ihn gekoſtet, und was täglich mit zunehmendem Drucke auf ihm laſtet, ihn ſich und den Seinigen und am Ende auch der Welt vielleicht raubt. Was giebt das wirkliche Leben denn dem Künſtler? Und wie darf er hoffen, durch ſeinen Stand ſich einen Platz im bürgerlichen Verhältniſſe zu erwerben?

„Sind Sie ausübender Künſtler; — ein Platz in einer Kapelle, der ſchwer zu erlangen, auf jeden Fall dürftig beſoldet iſt, oder ein Geiſt tödtender Lebenserwerb durch Unterrichtgeben, ſind Ihre Ausſichten.

„Sind Sie Componiſt? Welche Jahre gehen darüber hin, ehe das Publikum Sie beachtet, Verleger Sie bezahlen, Direktionen Ihre Werke aufführen. Im glücklichen Falle doch wieder eine kärgliche Exiſtenz.

„Es giebt Ausnahmen von allem dieſen; aber was berechtigt Sie zu glauben, *dazu* zu gelangen? Und wodurch ſind dieſe Ausnahmen glücklich? Nur *in dem*, wodurch es jeder tüchtige Menſch iſt! In dem Gefühle der erfüllten Pflicht nach Vermögen und Einſicht, und dem ruhigen Vertrauen auf Gott in allen Anfeindungen, Verkennen ihres redlichen Wollens, und leichtſinnigen Ueberſchätzungen oder Nichtbeachtungen der Welt.

„Nehmen Sie alles hier Geſagte weder für ein Ab- noch Zurathen. In ſolchen für das ganze Leben entſcheidenden Fällen muß die innere Stimme der einzige Richter ſein.

„Beharren Sie bei Ihrem Entſchluſſe, ſo rufe ich Ihnen aus

Grund des Herzens die beſten Wünſche zum Gedeihen Ihres Strebens zu. Der jetzt eben in Wien zum Dom-Kapellmeiſter ernannte Joh. Gänsbacher, oder der Kapellmeiſter und Opern-Direktor des Theaters an der Wien, Ritter von Seyfried in Wien, ſcheinen mir die Männer zu ſein, die Sie mit kundiger Meiſterhand auf den wahren Weg führen können.

„Mit wahrer Theilnahme und freundlicher Achtung u. ſ. w., am 27. Mai 1824."

Zweite Abtheilung.

Tonkünstlers Leben.

Fragmente eines Romans.

(Begonnen 1809.)

Erster Plan.

Erstes Kapitel.

Ich reise. Aufnahme in Klubbstädt bei Hrn. von X.

Zweites Kapitel.

Stadt-Musikant. Examiniren der Magd. Anzuhörendes Gespräch zwischen ihm und derselben. Endliche Audienz. Schwierigkeiten. Erlaubniß; abgefordertes Attestat von der Polizei. Vorschlag zum Concerte. Ball, am einträglichsten. Aufsuchen mehrerer Musiker. Der Oboist will nicht kommen, wenn der Clarinettist nicht kommt, wegen seiner Frau ꝛc. Scrupel wegen Besetzung, am Ende sechs Flöten ꝛc. Der Wirth im Hause: „Sie wollen Concert geben. Die Magd, die ein Maaß Bier holte, hat mir's schon gesagt." Guter Rath. Einführen in den Klubb. Dilettant, der ehemals Flöte geblasen.

Drittes Kapitel.

Brief an Ernſthof. Berührung der frühern Jugendgeſchichte; ſeine erſte Reiſe mit dem Vater; ſein Fixiren an einem Orte. Exiſtenz durch Lectionen und fleißiges Studium. Tod des Vaters. Drang in die Welt. Jugendliche Kraft und Muth zur Ausdauer. Urſache, warum er dieſen kleinen Ort beſuche. Erzählt, daß er ein höchſt intereſſantes Mädchen in einen Wagen ſteigen ſehen. Die Abſchiednehmende nannte ſie Emilie. Scheu, weiter zu fragen. Spätere Reue darüber.

Viertes Kapitel.

Concert — leer. Tanzende Hunde ꝛc. Abreiſe. Poſtwagen.

Fünftes Kapitel.

Ankunft in einer großen Stadt. Gefühl der Einſamkeit und Verlaſſenheit, ſo allein unter fremden Menſchen. Bekanntſchaft Dihls.

Sechſtes Kapitel.

Data zum muſikaliſchen Irrenhauſe.

Zweiter Plan.

Erſtes Kapitel.

Ich reiſe. Entſchluß zu reiſen. Aufnahme in den v. X. Hauſe.

Zweites Kapitel.

Der Stadtmuſikant. Streit über Unterrichts-Methoden. Anſichten der übrigen Muſiker ꝛc. — ganz ermattet Abends zu Hauſe, und ſchreibt an ſeinen Freund, der ſchon mehrere Jahre von ihm entfernt, und gegenwärtig in Paris iſt, über das unangenehme Concertgeben ꝛc.

Drittes Kapitel.

Das Concert. Lernt im Vorübergehen ein ſehr liebenswürdiges Mädchen kennen, die eben abreiſen will. Abends das Concert leer, weil eben tanzende Hunde angekommen waren, wo auch mehrere Muſiker, die 24 Kr. dort mehr bekamen, hingegangen waren. Der Gedanke an Emilien läßt ihn gut ſpielen.*)

Siebentes Kapitel.

Opern-Auszug. Ball. — A. wird für einen Prinzen gehalten, der Emilien liebt, rettet ſie, verwechſelt ſie mit einem andern Mädchen.

Achtes Kapitel.

Schlafloſe Nacht.

Neuntes Kapitel.

A. bringt ein paar lange unangenehme Tage zu in der höchſten leidenſchaftlichen Stimmung, kann nun nicht componiren, — er wird

---

*) Hier fehlen im Manuſcripte das vierte bis mit dem ſechſten Kapitel. Doch ſollte in eins derſelben ohnſtreitig folgendes am Rande Bemerkte eingeſchaltet werden.

„Bekanntſchaft Dihls. Thüre zuſchlagen: es fällt jemand die Treppe herunter und auf ihn; rafft ſich ſchnell auf, umarmt ihn aufs Feurigſte, dankt für das Glück, das er gehabt, auf Felix zu fallen. Mein Herr, ſind Sie toll, oder halten Sie mich für einen Narren? Wer ſind Sie? — Ach, ich bin gar nichts; aber darf ich fragen, wer Sie ſind? — Ich, ſeufzend, auch eigentlich nichts; doch nennt man gewöhnlich Leute meines Gleichen Künſtler. Ich mache auch Kunſtſtücke, z. B. einen Verleger zum Bezahlen zu bringen und dergleichen. Wenn es Ihnen gefällig iſt, ſo fangen wir gleich bei dem zweiten Jahre unſerer Bekanntſchaft an, u. ſ. w.

etwas ruhiger, blickt von ohngefähr auf ſeinen Maskenanzug, kleidet ſich in denſelben Rock, fährt mechaniſch in die Taſche, und findet das Gedicht von dem Teufel an Emilien darin, componirt es gleich, der Dichter kommt dazu. Geſpräch über die Tendenz des Liedes.

Zehntes Kapitel.

Es vergeht einige Zeit, ohne daß er Emilien wieder ſieht, die von dem Schreck krank geworden iſt. Dihl erzählt ihm, daß er bei der Pſeudo-Emilie geweſen und erfahren, daß der Herzog bei der Entdeckung wüthend geweſen, ſeine Helfer beſchimpft ꝛc. habe.

Eilftes Kapitel.

Macht verſchiedene Bekanntſchaften in einem Zirkel, trifft einen reiſenden Deklamator, er deklamirt, accompagnirt ihn, ſchiefe Anſichten des Deklamators, ächter reiſender Vagabond: wird von einem der Anweſenden, einem liebenswürdigen alten Manne, gebeten, ſeiner Tochter Unterricht zu geben.

Zwölftes Kapitel.

Dihl entwirft den Plan zu einem muſikaliſchen Zucht- und Arbeitshauſe.

Dreizehntes Kapitel.

Geht in das Haus, findet das Zimmer leer, ſetzt ſich an's Clavier, phantaſirt; unterdeſſen kommt die Tochter unbemerkt herein, ſtellt ſich hinter ſeinen Stuhl, und ruft am Schluſſe; wie aus innerer Seele erſchreckt, ſieht er ſich um, und erblickt Emilien. Verlegenheit von beiden Seiten. Vater und Mutter kommen endlich dazu, ein herrlicher muſikaliſcher Abend wird vollbracht, voll Herzlichkeit. Emilie legt ihm die Compoſitionen ihres Lieblings-Componiſten vor, den ſie über alles liebt und achtet; es ſind ſeine eigenen, die er unter fremdem Namen herausgab, und er ſpielt ſie begeiſtert, vortrefflich. Emilie iſt entzückt davon. Kaum kann er an ſich halten, ſich nicht als Verfaſſer anzugeben. Er ſieht den Prinzen auf

der Parade; ein ſchöner Mann. Glaubt, von ihm fixirt worden zu ſein. Ueber die Einbildung. Leichtgläubigkeit.

Vierzehntes Kapitel.

Kommt täglich in's Haus. Phantaſirt; bringt einige Lieblings-Wendungen öfters an, und Emilie erkennt ihn darauf als ihren Componiſten, neue Freude und Bewunderung ſeiner Beſcheidenheit. Bemerkungen über gewiſſe eigne Formen jedes Componiſten.

Fünfzehntes Kapitel.

Kommt eines Tags nach Hauſe und findet eine Einladungs-Karte des Prinzen. Angenehmer Zirkel. Der Prinz kommt ihm mit Herzlichkeit entgegen. Mißtrauen von ihm. Schöne Bemerkungen des Prinzen über die Behandlung der Künſtler.

Sechszehntes Kapitel.

Wird unwillkürlich vom Prinzen angezogen; theilt ſeine Zeit zwiſchen E. und P. Er und Emilie werde täglich inniger; doch hat er es noch nie gewagt, von der Redoutenſcene zu ſprechen. Noch trägt er ſeine Lila-Schleife auf der Bruſt. Durch Zufall bekommt E. dieſe zu ſehen; erkennt ihn ihm ihren Retter, iſt überwunden von Liebe. Erklärung ꝛc. Langweilige Liebes-Scene. —

Siebzehntes Kapitel.

Vater und Mutter bemerken und freuen ſich darüber; nur wünſchen beide, daß er das unſtäte Künſtler-Leben verlaſſen, und um Civil-Dienſt nachſuchen ſolle. Unſchlüſſigkeit von ihm. Beſtürmung der Andern, ſelbſt Dihls, der ihm alles Unangenehme vorrechnet. Unerwartet erhält er einen Antrag des Prinzen, als Geſellſchafter bei ihm zu bleiben.

Achtzehntes Kapitel.

Er entdeckt dieſes E., und da ſie in ihn dringt, es anzunehmen, ſagt er ihr die Redouten-Geſchichte. Doch ſelbſt dieſe macht Mutter

und Vater nicht abwendig. — Eitelkeit der Weiber, ſelbſt der beſten im vollen Glanze. Entſchluß es anzunehmen.

Neunzehntes Kapitel.

Neue Verhältniſſe. Hofleben. Umgekehrtes Verhältniß zwiſchen Felix und den Künſtlern. Seltſame Urtheile der Letztern über ihn qua Dilettant.

Zwanzigſtes Kapitel.

Je mehr ſeine Anhänglichkeit an Emilien wächſt, die eine Seele, ein Gedanke mit ihm zu ſein ſcheint, in künſtleriſcher Hinſicht, je ſehr verſchiedenen Weg gehen ihre Lebensanſichten. Sie, die voll Trugſchlüſſe, Halb-Wahrheiten ſich ſelbſt fröhnend zu täuſchen ſucht. Er voll Reinheit und heftiger Rechtlichkeit. Seltſames unheimliches Gefühl, das ſich zwiſchen Beide ſtellt.

Einundzwanzigſtes Kapitel.

Der Prinz hält ſich fern. Dario iſt kalt und trocken; aus italieniſcher Familie. Mathematikus, Verächter der Muſik. Atheiſt, unter der Maske des ſtrengſten Ernſtes, in dem zuweilen eine teufliſche Glätte und Gewandtheit anzieht. Wie die Klapperſchlange, zieht er ſelbſt Felix an ſich, der ihn gegen Dihl, welcher ihn durchaus nicht leiden kann, immer vertheidigt.

Zweiundzwanzigſtes Kapitel.

Unbehagliches Gefühl, das ſich endlich in Felix erzeugt. Er fühlt ſich nicht an ſeinem Platze. Launiſche unglückliche Stimmung, bald ausgelaſſen toll, bald in tiefſte ſchwärzeſte Melancholie verſunken; gänzlich unfähig, zu arbeiten. In dieſe Epoche fällt der Traum.

Dreiundzwanzigſtes Kapitel.

Angeſponnenes Verhältniß indeſſen, zwiſchen Emilie und dem Prinzen. Die ſchwache Mutter begünſtigt es, der Vater, ein heiterer Lebemann, bemerkt es nicht genug und zu leicht. Endlicher Ent-

ſchluß Felix, dieſe Bahn und alles zu verlaſſen, und wieder der Kunſt ſich zu weihen.

Schluß. Letzter Wille des Künſtlers.

Erſtes Kapitel.

(Nach der erſten Ausarbeitung.)

Ich reiſe.

Du mußt hinaus; fort in's Weite. Des Künſtlers Wirkungskreis iſt die Welt. Was nützt Dir hier im engbrüſtigen Verhältniß-Zirkel der gnädige Beifall eines Kunſt-Mäcens für eine Dir abgerungene Melodie zu ſeinen geiſt- und herzloſen Reimen; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin für ein paar hebende Walzer, oder der Beifallruf der Menge auf der Parade, wegen eines gelungenen Marſches? — Fort! der Geiſt ſuche ſich in Andern; und haſt Du fühlende Menſchen durch Deinen Genius erfreut, haſt Du Dir ihr Wiſſen angeeignet, dann kehre zur friedlichen Heimath, und zehre von dem Erbenteten.

Flugs packte ich meine Tonkinder zuſammen, umarmte meine wenigen Bekannten, die ich Freunde nannte, erbat mir einige Adreſſen in das nächſte Städtchen, und fort ging die Reiſe auf dem beſcheidenen Poſtwagen, den mir mein Geldbeutel ſehr dringend empfohlen hatte. Nun weiß ich nicht, ob's andern Menſchenkindern auch ſo im Wagen zu Muthe iſt, wie mir. Eine Welt thut ſich auf in meinem Innern, und preßt mir die Lippen zuſammen, daß ſie, jedes Lautes unfähig, mich, meinen Reiſe-Gefährten, als den ſchlechteſten Geſellſchafter denken. Die tauſend, den Augen vorüberfliegenden Gegenſtände erwecken eben ſo viel ſich durchkreuzende Empfindungen in mir; ein Thema drängt das andere, und indem ich in Gedanken den hölliſchſten, verwickeltſten Fugenſatz durcharbeitete, hüpft vielleicht

ſchon ein naſeweiſes Rondo-Thema dazwiſchen, und wird eben ſo wieder durch einen Trauermarſch oder dergleichen verdrängt.

Allem dieſen machte die Ankunft in X., einem artigen Städtchen dem erſten Ziele meiner Wanderung, ein Ende, und indem ich die Arie des Pedrillo aus der Entführung — nur ein feiger Tropf verzagt — ſummte, entſchlief ich voll ſüßer Hoffnung meines zu gebenden Concertes.

Den andern Morgen ſtieg ich zu dem Herrn v. Y., deſſen muſikaliſche Familie mir ſehr gerühmt war, und der Alles im Städtchen vermochte.

„Ah!“ rief er mir entgegen, „willkommen, ſehr erfreut, Ihre Bekanntſchaft zu machen, man ſchreibt mir viel Gutes von Ihnen; Sie kennen doch meine neueſten Sonaten?“

Ich. (In einiger Verlegenheit.) „Verzeihen Sie, nein.“

Er. „Aber doch das Quartett?“

Ich. „Erinnere mich nicht.“

Er. „Aber doch die Capricen, die müſſen Sie kennen, wenn Sie anders die Zeitungen leſen und einigermaßen in der Kunſt-Literatur bewandert ſind.“

Ich. (Sehr verlegen.) „Zu meiner Schande muß ich geſtehen, ich wußte gar nicht, daß der Herr v. Y. componiren —“

Er. „Liebſter Freund, es thut mir leid, aber da ich höre, daß Sie hier Concert geben wollen, muß ich Ihnen frei herausſagen, daß Sie ſchwerlich etwas machen werden, denn Sie haben noch keinen Ruf; unſer Publikum iſt ſo difficil, wie das Wiener, und wenn Sie nicht meine Tochter perſuadiren können, daß ſie Ihnen ſingt, ſo —“

Eben trat Mamſell herein, und ich war durch ihren Anblick nicht wenig frappirt, denn ein derlei Oeuvre kommt einem nicht alle Tage vor. Man denke ſich ein winzig kleines Geſchöpf mit einem ungeheuern Kopfe belaſtet, der, von Rabenborſten beſchattet und einem Steindiademe geſchmückt, einem aus ſeinem Munde, welcher einer

Takt-Note aus Aretins Zeit glich, ſolche Töne entgegen krächzte, daß meine Ohren vollkommen des eben ſo angenehmen Eindrucks ſich erfreuten, als wenn Jemand auf einer Glasſcherbe kratzt. Die Maikäfer-Arme der zärtlichen Tochter umfingen den Papa, und dieſer präſentirte mich als einen Schüler der Kunſt, und ſagte: „Du mußt ihm was von der großen Arie vorſingen, ſo recht hoch und tief, Du weißt ſchon, wie ich ſie liebe.“

Sie maß mich von unten bis oben, mit einer Protektionsmiene, und ſprach, ſich räuſpernd: „Papa wiſſen, daß ich ſeit einiger Zeit immer ſehr enrhumirt bin, und daher kaum Ihrem Verlangen werde genügen können.“ (Ein Hüſteln hervorzwingend.) „Mein Gott, Sie können es ja ſelbſt hören, wie rauh meine Stimme iſt.“ — Allerdings konnte ich der armen Luft, die ſich in dieſer der Anatomie gewidmeten Gorge, die kaum zum Athmen den gehörigen Umfang verrieth, durcharbeitete, es nicht verargen, wenn ſie ſich darin zum Tone zu bilden weigerte; aber meine Bemerkungen unterdrückend, und meine Höflichkeit ſpornend, bat ich, doch nur etwas, nur ein paar Töne.

Das nachgiebig geborne Weib wich den vereinten Bitten, warf ſich nachläſſig ans Clavier, und fing nach einigen mächtig gedroſchenen Accorden und einem unglücklichen Laufe durch die halben Töne eine Bravour-Arie von Scarlatti zu krächzen an. Ich bewunderte meine gute Natur, und bemühte mich über die widerſpenſtigen Schultern, wovon eine die andere an Hochmuth übertraf, in die Noten zu ſehen. Doch kaum hatte ſie einige Takte geſungen, ſo rief ſie: „ſehen Sie, es geht nicht!“ ſang wieder einige Takte, verwünſchte ihre Heiſerkeit, ſchrie aber wie eine Rohrdommel, und ſo erreichte ſie endlich unter immerwährendem Unterbrechen das Ende. Ich ohrfeigte mich in Gedanken, daß ich nicht mehr Gewalt über mich beſaß, wenigſtens ein paar Bravo's drein zu werfen, als zu meinem Glücke unterdeſſen ſich die gnädige Mama, ein vortrefflich conſervirter Abdruck der Xantippe, eingefunden hatte, und in ſolch einen Strom von Lob ausbrach, gegen den der Lärm eines Wranitzkyſchen Allegro's Blättergeſäuſel iſt, daß mein zerknirſchtes Bravo darin verhallte. —

„Ja, meine Tochter iſt ein ganzes Genie, es iſt ungeheuer, was ſie für Talent hat, und obwohl ſie erſt ſeit ihrem dreizehnten Jahre Muſik macht, hat ſie doch den Stadt-Muſikant ſchon oft den Geralpaſch zurechte gewieſen, und die Strahl-Harmonika ſpielt ſie auch ſehr prächtig; o, hole ſie doch einmal, 's iſt gar ein ſchönes Inſtrument."

Todesangſt ergriff mich bei Erwartung dieſer neuen Feuerprobe, und ich konnte nur hervorſtottern, daß beſonders zu Adagio's das Inſtrument ſich vorzüglich eigne. —

„Ganz recht," rief Mama, „die Adagio's, das iſt das Wahre; o, ſpiel' doch einmal den Vogelfänger." —

Nun riß meine Faſſung, und ein ſich rein ausſprechendes Gelächter zog die Geſichter der Familie zur Decimen-Länge; man flüſterte einander zu, mein Muſikorgan müſſe dem eines Affen gleichkommen, der Sinn für Kunſt fehle mir gänzlich, und in weniger als fünf Minuten ſah ich mich von der nach der Küche eilenden Mama, dem ſchnell abgerufenen Papa, und der durch Migräne in ihr Boudoir flüchtenden Filia, verlaſſen und allein. Ich ſchöpfte Luft, als ſei meine Lunge genöthigt, in der Weſtminſter-Orgel Blasbalgsdienſte zu verſehen, legte den Finger an die Naſe, und fand, daß ich, vor der Hand zu dergleichen Beſuchen ziemlich verſtimmt, lieber gleich den Stadt-Muſikus, und die mir nöthigen Muſiker aufſuchen wolle.

Erſtes Kapitel.

(Nach der zweiten Ausarbeitung.)

— — Und der Hammer flog aus ſeiner Gabel, — und einige Saiten gaben knirſchend ihr Leben auf — ſo hatte der heftig mich übermannende Unwille die Hand auf die Taſten, das leere Notenpapier auf die Erde, den Stuhl umgeworfen und mich ſelbſt empor

gerissen, daß ich in langen Schritten mein enges Stübchen durchreiste; obwohl selbst im Unwillen künstlich um alle Kasten- und sonstige Mobiliar-Ecken mich windend.

Was seit Monden in mir Unheimliches mich geängstigt, verstört und gepeinigt hatte, wuchs seit den letzten Wochen zum Unerträglichen heran. Jenes unbestimmte Sehnen in die dunkle Ferne, von der man Linderung hofft, ohne sich von dem wie bestimmte Rechenschaft geben zu können; jenes schmerzliche Regen innerer Kraft, dem das Bewußtsein des hohen Ideals drückende Fesseln anlegt, an deren Lösung zuweilen alle Hoffnung unterzugehen glaubt; jenes unwiderstehlich gewaltsame Drängen zur Arbeit, in Riesenbildern des Leistenwollens, das eben dann in reiner Gedankenlosigkeit sich auflöst, und alles Erzeugen wieder innerlich untergehen heißt, dieses Chaos von wogenden, ängstigenden Gefühlen, das so oft das Wesen des Künstlers beherrscht, hatte auch meiner sich jetzt gänzlich bemeistert.

Wünsche, Träume und Vorsätze, durch Kunst und Lebens-Verhältnisse geschlungen, hatten sie erzeugt, früher schon oft in kürzeren Anfällen, heute mit Wahnsinns Gewalt.

Des Lebens Lasten ruhten schwer auf mir; gern flüchtete ich von ihnen zur Kunst, aber so wie Kunst nur im Leben, Leben nur in der Kunst lebt, halfen sie dann auch vereint sich und mich aufreiben.

Schon der Platz am Clavier, den ich zum Schlafen eingenommen hatte, war als mein letztes Hülfsmittel, — ein übler Vorbote gewesen.

Der Tondichter, der von da seinen Arbeitsstoff holt, ist beinahe stets arm geboren, oder auf dem Wege, seinen Geist dem Gemeinen und Gewöhnlichen selbst in die Hände zu geben. Denn eben diese Hände, diese verdammten Clavierfinger — die über dem ewigen Ueben und Meistern an ihnen endlich eine Art von Selbstständigkeit und eigenwilligem Verstand erhalten, sind ganz bewußtlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft.

Sie erfinden nichts Neues, ja alles Neue ist ihnen unbequem. Heimlich und spitzbübisch, wie es ächten Handwerksleuten gebührt,

kitten ſie aus alten, ihnen längſt gelenkrechten Tongliederchen ganze Körper zuſammen, die faſt wie neue Figuren ausſehen, und weil ſie ſogleich auch gar nett und rund klingen, von dem beſtochenen Ohr, als erſte Richtinſtanz, beifällig auf- und angenommen werden.

Wie ganz anders ſchafft Jener, deſſen *inneres* Ohr der Richter der zugleich erfundenen und beurtheilten Dinge iſt. Dieſes geiſtige Ohr um- und erfaßt mit wunderbarem Vermögen die Tongeſtalten, und iſt ein göttliches Geheimniß, das auf dieſe Art und Weiſe, nur der Muſik rein angehörig, dem Laien unbegreiflich bleibt.

Denn, — es hört ja ganze Perioden, ja ganze Stücke auf einmal, macht ſich aus den kleinen Lücken und Unebenheiten hin und wieder nichts, indem es dieſe auszufüllen und zu glätten dem ſpätern beſonnenen Momente überläßt, der das Ganze auch in ſeinen Theilen bei Gelegenheit und Zeit beſehen, und allenfalls noch hier und da ſtutzen will.

Es will etwas Ganzes *ſehen*, dieſes Ohr, eine Tongeſtalt mit einem Geſichte, daß es einſt auch der Fremde wieder erkenne und unter dem Gewühle finde, hat er es einmal geſehen.

Das will es und nicht einen zuſammengeflickten Lumpenkönig. Hat nun aber der Sinn ſo ein Bild erfaßt und möchte es ausbilden und ehrlich austragen im geiſtigen Mutterleibe, — denn gut Ding will ſeine Weile haben, und reifen, — und ſich hüten vor ſchädlichen Speiſen und andern das Leben des theuern Zeuglings bedrohenden Dingen; und die elenden Hausknechts- und Miniſters-Blei- und Gold-Dinge des täglichen Treibens — fahren dann ſo pöbelhaft und luſtig grauſam dazwiſchen, der ſich ſchon entwickeln wollenden Geſtalt beim Kopf durch den Hals, wiſchen ein Auge aus, entfernen einen Fuß vom Leibe, und dergleichen; da bricht die Ungeduld und die Liebe aus, tobend den armen Schöpfer zum Halb-Narren, wenn alles kreuzend ſich ſelbſt ſo durcheinander wirft.

Da muß es endlich aufſchreien, wie es jetzt in mir that. Fort! Du mußt hinaus, fort in's Weite! des Künſtlers Wirkungskreis iſt die Welt.

Was nützt dir hier im engbrüstigen Verhältniß-Zirkel der gnädige Beifall eines hochgebornen reimschmiedenden Kunst-Mäcens, für eine dir abgerungene Melodie zu seinem geist- und herzlosen Wortgepolter; was der freundliche Händedruck der niedlichen Nachbarin, für ein paar hebende Walzer; oder der Beifallruf der Menge auf der Parade wegen eines gelungenen Marsches!? Fort! der Geist suche sich in Andern; und hast du fühlende Menschen durch deinen Genius erfreut, hast du dir ihr Wissen angeeignet, — dann kehre zur friedlichen Heimath und zehre von dem Erbeuteten.

Flugs packte ich meine vielen Tonkinder und wenigen Habseligkeiten zusammen, umarmte einige Bekannte, die mich Freund nannten, und fort ging es in das nächste Städtchen, auf dem bescheidenen Postwagen, den mir mein Geldbeutel sehr dringend empfohlen hatte. Es war spät Abends; wie stumme Schatten umsaßen mich meine Reisegefährten, und Jugend und froher Muth verhalfen mir bald zu einem ruhigen Schlafe, dessen festen Schleier nicht einmal der Traumgott zu lüften im Stande war; dieß gelang im Morgengrau besser der Hand des begehrlichen Postillons, die sich als lebender Klingelbeutel von einem zum andern bewegte.

In herrlich ruhiger Größe entfaltete sich die kommende Pracht des Tages. Das heilige Crescendo der Natur im lichtbringenden Aether erhob mein still ergebenes Gemüth zu fromm heiterem Ahndungs-Regen. Mit froher Zuversicht wendete sich mein Innerstes zu dem, der das Kunsttalent väterlich in dasselbe gesenkt, das nun mein Leben stempeln sollte, und laut zeugen für ihn, der alle Kraft allein schenkt und schafft. Er, der mir dies Pfand seiner Huld anvertraute, konnte mir wohl nicht versagen, es auch zu lösen, denn ich durfte ja mit ehrlicher Selbstzufriedenheit auf meinen reinen Willen fast mit ein wenig menschlichem Uebermuthe pochen, kein Mittel unversucht, keine rauhe Bahn unbetreten und keine Mühen unangewendet zu lassen, um einst zur Freude meiner Mitbrüder das Walten und Streben meines Herzens entfaltet zu haben. — — — —

Wunderbar wirkt stets auf mich die freie Natur, und gewiß ganz verschieden von andern Gemüthern.

Das, wozu ſich alle Kräfte vereint hinneigen, nenne es Talent, Beruf, Genius, wie Du willſt, umfängt mit einem magiſchen Kreiſe Dein Anſchauungs-Vermögen. Deinem phyſiſchen Auge nicht allein iſt ein Geſichtskreis gezogen, auch Deinem geiſtigen.

Beide kannſt Du freilich durch Wechſel Deines Standpunktes verändern, wohl Dir, wenn Du vorwärts gehend ſie erweiterſt, aber heraus kannſt Du einmal nicht.

Ja! nicht genug, auch eine nur Dir eigene Farben-Gebung erhalten alle Gegenſtände, die ſie ſich unwillkürlich dem Grundtone Deines Lebens und Gefühles abborgen; und da ich denn einmal vom Tone ſpreche, ſo will ich auch gar nicht läugnen, daß alles ſich bei mir muſikaliſchen Formen bequemen muß.

Das Anſchauen einer Gegend iſt mir die Aufführung eines Muſikſtückes. Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelnheiten aufzuhalten, mit einem Worte, die Gegend bewegt ſich mir, ſeltſam genug, in der Zeit. Sie iſt mir ein ſucceſſiver Genuß. Das hat aber ſeine großen Freuden und ſeinen großen Jammer. Freude, weil ich nie genau weiß, wo der Berg, der Baum, das Haus ſteht, oder etwa gar, wie das Ding heißt, und daher bei jedesmaligem Anſchauen eine neue Aufführung erlebe. Aber großen Jammer, wenn ich *fahre*. Da fängt eine gute Konfuſion an in meiner Seele, — dann gaukelt und wirbelt alles durcheinander. Wie jagen, durchkreuzen und rädern ſich alle Begriffe und Vorſtellungen in mir. Sehe ich ſtillſtehend ſo recht feſten Blickes in die Ferne, ſo beſchwört dies Bild faſt immer ein ihm ähnliches Tonbild aus der verwandten Geiſterwelt meiner Phantaſie herauf, was ich dann vielleicht lieb gewinne, feſthalte, und ausbilde. Aber, gerechter Himmel! mit welchen Purzelbäumen ſtürzen die Trauermärſche, Rondo's, Furioſo's und Paſtorale's durcheinander, wenn die Natur ſo meinen Augen vorbeigerollt wird. Da werde ich denn immer ſtiller und ſtiller, und wehre dem allzu lebendigen Drang in der Bruſt. Kann ich dann auch nicht den Blick abziehen von dem ſchönen Glanzſpiele der Natur, ſo wird es mir bald doch nichts mehr als ein buntes Farben-

Gegaukel, meine Ideen entfernen sich durchaus von allem Tonverwandten, das bloße Leben mit seinen Verhältnissen tritt herrschend vor, ich gedenke vergangener Zeit, ich träume für die Zukunft; — und somit wehe dem, der besonders in der ersten Zeit der Reise auf einen geselligen Nachbar in mir hofft; er ist übel betrogen, und ich am Ende auch: denn mein Geist gebiert nichts als aufsteigende und gleich wieder platzende Seifenblasen, die nicht einmal der Erinnerung werth sind.

Zweites Kapitel.

Nachdem ich die Scala descendendo mit den Füßen abgesungen hatte, begegnete ich auf der Straße einem Haufen Chorschüler, die eben sich anschickten, ein Lied abzusingen. — O, Du Erstes, vom Schöpfer uns verliehenes Instrument! göttliche Kehle, Du, nach dem sich alle andern bilden, Du, allein der größten und wahrsten Rührung fähig; wie ehrwürdig erscheinst Du mir im Chorgesange, und selbst mittelmäßig benutzt, ergreifst und durchglühst Du mich. Ich gebot also meinen Füßen Halt, und erwartete einen sich der Volksnatur innig anschließenden, erhebenden Choral. Aber verdammt, heute gefoltert zu werden, stimmten die Herren zu meinem größten Erstaunen eine der neuesten, vortrefflichsten Opernarien aus der Fanchon an, die sie so falsch und undeutlich wie möglich hervorquiekten, daß ich mir gar kein Gewissen daraus machte, einen mir zunächststehenden himmellangen Bassisten, der die vorkommenden Pausen vortrefflich durch ein Milchbrod zu benutzen wußte, und mir daher am ersten störbar schien, um die Wohnung des Herrn Stadtmusikus zu fragen. Der Herr Principal wohnen dort rechts, Sie können nicht fehlen, hören gleich Musik, probirt eben die russische Hörner-Musik, aber es ist jetzt keine Condition offen. Ich versicherte ihn, daß ich selbst sehr wohl conditionirt sei, und steuerte auf das Haus los. Welch ein höllischer Spektakel brauste mir schon an der Treppe entgegen, und wieviel mehr war ich für mein Trommelfell besorgt,

als ich in sein Zimmer trat. In einem Kreise von acht bis zehn Jungen, die alle Horn bließen, oder wenigstens sie so hielten, als wollten sie blasen, stand der Herr Stadt-Musikus, beide Hände mit einem mächtigen Taktprügel bewaffnet, stampfte mit den Füßen, und schlug den Takt mit beiden Händen auf einem vor ihm stehenden Flügel, und auch wohl mitunter auf die Köpfe seiner Schüler, die durchaus eine von ihm componirte Ouvertüre auf die Art der russischen Horn-Musik, wo immer ein Horn einen Ton hat, executiren sollten. Links und rechts spielten Andere Violine, Clarinett, Fagott ꝛc., alles unter einander, jeder sein Stückchen und Fortissimo, welches alles mit einzelnen Exclamationen des Direktors vermischt war, als: „Falsch! Du Himmelhund! zu hoch! zu tief! zu schnell! gieb Acht! ꝛc.“

Die Jungen, die mich zuerst bemerkten, ermangelten nicht, mich mehr als ihre Noten anzusehen, und der Direktor schlug, nicht meiner achtend, in der Hitze der Direktion, um das Ganze in's Gleis zu bringen, auf einmal so stark er konnte und welche Taste er erwischte, auf den Kielflügel, daß die vor ihm liegende Partitur, die auf dem Bretchen über den Docken lag, welches durch die entsetzliche Erschütterung losgegangen war, herunterfiel, und alle Docken des Kielflügels wie Raketen in die Luft segelten und ein so allgemeines Lachen unisono einfiel, daß an keine Musik mehr zu denken war. Erst nach einiger Zeit konnte ich meine werthe Person bemerkbar machen, und des Herrn Stadtmusici habhaft werden.

Drittes Kapitel.

Brief an — — —

Leipzig, Januar 1812.

Ich habe mein friedliches A. verlassen, und mich wieder dem Strudel der Welt Preis gegeben, ich kann aber eher die Stürme und Schläge des Schicksals, als sein heimliches Nagen dulden. Uebt sich ja der Krieger, im gefahrvollen Spielen dem Tode trotzen zu lernen,

nun so will auch ich wieder meine Kraft versuchen, um in noch drohendern Ereignissen feststehen zu können.

Nie habe ich die meist gepriesenen Helden, die hocherhabenen Märtyrer irgend eines Wahns, den sie durch einen Selbstmord, oder sonstigen glänzenden Schluß-Accord ihres Lebens besiegelten, hoch bewundern können.

Einmal lodert auch das kleinste Flämmchen auf, und ein Moment (ich möchte ihn den Fokus im Brennspiegel des Daseins nennen) ist im Leben jedes Menschen, wo er sich zu einer großen That entzündet oder befähigt fühlte.

Aber die kleinen, täglich wiederkehrenden Unfälle des Lebens sind der ächte, harte Probirstein, an dem so häufig das glänzende Gold unserer Philosophen zum gemeinen Metalle herabsinkt.

Wie oft habe ich Gelegenheit gehabt, große Geister, die mir aus der Ferne so achtungswerth schienen, in ihrem engen häuslichen Zirkel zu beobachten, und wie klein wurden sie mir da. Sonst stets gelassen, ruhig, aber zu Hause das liebende Weib mürrisch anfahrend, wegen einer auf einem andern Platze liegenden Pfeife. Groß und gefaßt auf den Trümmern des Staats, aber ängstlich und verwirrt bei dem Kränkeln einer Lieblings-Blume.

So gut ich dieß alles fühle und weiß, so wenig war ich doch bis jetzt noch im Stande, mich zu jener einfach-ruhigen Größe zu erheben.

Welches Leben ist wohl erfüllter mit widerlich kleinen Zufällen und Erbärmlichkeiten, als das eines Künstlers. Frei, wie ein Gott, sollte er dastehen, im Gefühle seiner Kraft, und gestählt durch die Kunst. Sein dünkt ihm die Welt, so lange er sie nicht wirklich betritt. Hin und verschwunden sind alle diese Träume und Kräfte, befindet er sich im schaalen Wirkungskreise der Alltags-Menschen.

Kaum habe ich den Fuß über meine Schwelle gesetzt, so stürmen schon eine solche Menge Erbärmlichkeiten auf mich ein, daß ich, trotz meiner schon gemachten Erfahrungen in diesem Punkte, trotz meines Willens zur Ausdauer, beinahe wieder versucht bin, umzukehren.

Wären nicht einzelne Augenblicke im Stande, Jahre lange Leiden zu verſüßen; wäre nicht das Bewußtſein, einen Freund zu haben, der mich auch mit halben Worten verſteht und fühlt, was ſollte aus dieſem Drängen und Wirbeln werden, das ewig gebärend in mir kämpft?

Kaum kenne ich Dich, Deine Geſtalt ſchwebt in verklärten Umriſſen, von Feuerflammen umgeben wie eine ſchützende Gottheit vor meiner Phantaſie. Ewig unvergeßlich bleibt mir der Augenblick, in dem wir uns fanden. Im Kampfe mit den Elementen ſchloß das Fatum unſern Bund, den elende Menſchen hindern wollten. O laß mich ihn wieder erzählen, dieſen Tag, an dem ich Alles verlor, Alles fand, — laß mich dabei in die Zeiten zurückträumen, wo ich von der Hand einer guten Mutter, ach, leider ſo wenige Jahre geleitet wurde. Erzogen mit allem Aufwande eines wohlhabenden Vaters, ſein Abgott, prägte man in früher Jugend die Liebe zu allen Künſten in meine empfängliche Seele; meine wenigen Talente entwickelten ſich, und waren auf dem Punkte, mich zu verderben; denn mein Vater kannte nur die Seligkeit, mit mir zu glänzen, fand Alles vortrefflich, was ich ſchuf, erhob mich in Gegenwart fremder Menſchen an die Seite unſerer erſten Künſtler, und hätte ſo ſchonungslos das in jedem Gemüthe liegende Beſcheidenheits-Gefühl unterdrückt, wenn nicht der Himmel mir in meiner Mutter einen Engel beigeſellte, der mich von meiner Nichtigkeit zwar überzeugte, aber doch den ſtrebenden Funken, dem *einſt* ein ſchönes Ziel nach hohen Anſtrengungen verheißen ſei, nicht unterdrückte, ſondern nur auf ſeine rechte Bahn leitete. Ich las Romane, und überſpannte meine Begriffe. Ich reifte früh in einer gefährlichen Ideen-Welt, ſog aber doch den großen Nutzen daraus, aus dieſer zahlloſen Menge Helden ein Ideal von Männlichkeit mir zu verſchaffen. Mein Vater reiſte mit mir; ich ſah einen großen Theil Europa's, aber nur wie im Spiegel, wie im Traume, denn ich ſah durch fremde Augen. Ich bereicherte mein Wiſſen, und gerieth, vorher ein bloßer Empiriker, — auf theoretiſche Werke. Eine neue Welt öffnete ſich mir; hier glaubte ich den Schatz alles Wiſſens erſchöpfen zu können. Ich verſchlang alle Syſteme, vertraute blind-

lings der Autorität der großen Namen, unter deren Beglaubigung sie in der Welt standen, — und — wußte nichts.

Nun starb meine gute Mutter; ohne einen Erziehungsplan gemacht zu haben, hatte ihr zartsinniges Rechtsgefühl sie den Weg gelehrt, mir Grundsätze einzuprägen, die ewig die Stütze meines Seins ausmachen werden.

Ich lebte mit Dir an einem Orte, und haßte Dich zwar nicht, aber ich verachtete Dich, denn, — Künstler wie ich, auf demselben Instrumente, einen Weg mit mir wandelnd, mußte ich immer nur von Dir hören, daß Du mich bitter getadelt, daß Neid Dich erfülle, daß Du mir tausend Kabalen gemacht ꝛc. Daß Alles dieß aus dem Munde unserer Tischfreunde und einer aus Liebe für mich blinden Umgebung kam, erwog ich Schwacher nicht, und eine herbe Bitterkeit gegen Dich hatte sich meiner bemeistert. — Da brach des Krieges Greuel auch unsere friedliche Ruhe. Du warst kurz vorher von einer Reise mit Ruhm zurückgekehrt, und im Begriffe sie weiter fortzusetzen, indeß ich, angeschmiedet, durch die Liebe eines Vaters, der den Gedanken nicht ertragen konnte, ohne mich zu leben, verbrütete, als räuberische Horden das Städtchen überfielen, und meine Habe ein Raub der Flammen wurde. Ich hatte mich verspätet; meine Lieblinge, meine Bücher zu retten, vergaß ich Alles, mich selbst; man gab mich für verloren, als es mir schon gelungen war, mich von der andern Seite des Hauses zu retten; doch kaum war ich in Sicherheit auf der Straße angelangt, und hörte, daß Du mit der augenscheinlichsten Lebensgefahr, um mich zu retten, in den Flammen seiest, da that es einen mächtigen Riß in meiner Brust, als ob das Weltthor der Liebe sich aufthäte, das Flehen des Vaters, das Drängen der Menge, der offenbare Tod konnte mich nicht abhalten, Alles das für Dich zu wagen, was Du schon für mich thatest. Durch Feuerwogen, stürzende Balken und betäubenden Dampf drang ich zu Dir, der mich suchte, und im Hochgefühle der gegenseitigen Liebesschuld sanken wir uns in die Arme, und schlossen unter dem Toben des Elements und der Gefahr, jeden Augenblick sein Opfer zu werden, den Bund, der nie sich wieder trennen soll.

Was Du von da an für mich geſorgt, entſagt, Ausſichten eröffnet, Wege gebahnt, wie Du liebend Dein Wiſſen und Deine Erfahrungen ohne Rückhalt ſelbſt ſchwer errungener Kunſtvortheile vor mir ausgebreitet, wie Du mir die Welt gezeigt, wie ſie iſt, und nicht wie ſie in meinen Träumen lebte, wie Du mir bewieſeſt, daß der Menſch doch noch vor dem Künſtler komme, und ſomit mich auch das bürgerliche Leben, ſeine Verhältniſſe und die aus ihm hervorgehenden Begriffe ehren lehrteſt — wie ſoll ich das Alles wiederholen, herzählen können, möge es mir einſt nur deßhalb vergönnt ſein, mich zu einer beachteten Höhe zu ſchwingen, um für Dich zeugen und Dir das beſeligende Gefühl geben zu können, daß Du einen dankbaren Künſtler, in der höchſten Ehrenbedeutung, die ich dem Worte beigeſelle, durch Deine Reinheit und Wahrheit der Welt gegeben.

So recht aus tiefem Herzwehe preßt ſich mir die Thräne ins Auge, wenn ich bedenke, daß eben das, was Du für mich thun zu müſſen glaubteſt, auch der Grund unſeres ſchnellen Scheidens ſein mußte. Verarmt und hülflos, wie ich da ſtand, ließeſt Du mich ernten, was Du geſäet und vorbereitet. Den Theil Deutſchlands, durch den Du eine Kunſtreiſe machen wollteſt, wo Du überall erwartet, gemeldet und empfohlen warſt, gabſt Du mir hin, verſahſt mich mit den dringendſten Empfehlungen, die Dir zugedachte Gunſt auf mich zu übertragen, und wenn die ungewöhnliche Weiſe, daß ein Künſtler einen andern als Stellvertreter ſendet, die Neugierde eines Theils zu meinem Gunſten ſpannte, und der Sporn, Dir Ehre zu machen, mich andern Theils befeuerte, und ich ſomit vielleicht nicht ganz Unbeachtungswerthes leiſtete, ſprich, wem danke ich das Alles als Dir? Dir, den ich verkannte, Dir, der Du aber mit wahrem Künſtlerherzen für mich ſorgteſt, weil Du in mir auch den ächten Beruf zu erkennen glaubteſt.

Nur wer eingeweiht iſt in die tauſend Verzweigungen, die zu einer vorhabenden Kunſtreiſe vonnöthen ſind, wie der Ruf des Künſtlers in ganz eigenthümlicher Richtung die Welt durchzieht, und der von ihm ausgehende Funke da und dort lebhafte Flamme weckt, in-

deß er vor Andern unerkannt und unbeachtet vorüberzieht, weiß die Größe der Aufopferung zu beurtheilen, die Du mir weihteſt.

Aber, wahrlich, ich könnte es auch; und wenn ich dieß in freudigem Trotze und Stolze ſage, ſo weiß ich es eben deßhalb vielleicht eben erſt recht auch zu verdanken.

Siehe, lieber Bruder, da ertappe ich mich wieder einmal auf dem ſeltſamen, demüthigen Stolze, und der ſtolzen Demuth, die ſo wunderbar mich oft erhebt oder auch verletzt.

Bin ich nur ſo? oder darf ich ſie mit zur Künſtlernatur überhaupt rechnen? Das Letztere wäre mir lieb, denn ich ſehe darüber nicht klar genug, und mag lieber jener dunkeln Gewalt, die ich einmal als in mir herrſchend anerkenne, zur Laſt ſchreiben, was mir ſo nicht ganz recht an mir iſt.

Du lachſt, und wirſt ſagen, das ſei die bequemſte Art, ſich immer rein zu glauben, oder vielleicht ſagſt Du gar, daß ich das mit den Weibern gemein habe? Je nun, ſind die nicht eigentlich durchaus geborne Künſtler-Naturen? Doch wohin gerathe ich, wahrlich nicht dahin, wo ich heute hin wollte in meinem Briefe, alſo zur Sache.

Wenn ich früher viel Praktiſches geübt, viel Theoretiſches erlernt, manche Bemerkung durchdacht, und namentlich in unſerm brieflichen Ideenwechſel manchen einzelnen Gegenſtand beſprochen, und durch Dich berichtigt habe; ſo fällt es mir doch oft ſchwer auf, daß Alles, was ich weiß, nur ſo eigentlich zufällig entſtanden ſei, ſich eben ſo zufällig Eins zum Andern gefügt habe, ich den Lehren aller großen Meiſter faſt immer nur bedingt beiſtimmen könne, und meine Bildung durchaus aller planmäßigen Folge entbehrt hat.

Da hat mich denn kürzlich ein verdammter, kluger Doctor medic. ſchiefrig gemacht, dem ich Unterricht im Generalbaſſe gebe, wodurch er ſich zu ſeiner Laute hin und wieder eine Melodei ordnen lernen will.

Der bringt der Warums ſo viele, hat ſo wenig Reſpekt vor irgend eines Namens Autorität, will immer die Sache ſo in ſich ſelbſt beurſacht wiſſen, daß ich manchmal mit all meiner Vielwiſſerei

ſehr ins Gedränge komme. Ich fühle es täglich mehr, daß wir nur verbieten und gebieten, ohne zu ſagen warum, und ohne anzuleiten zum Wie.

Es heißt, ja, Bach hat das gemacht. Händel ſchrieb dieſes nicht. Mozart erlaubte ſich jenes. Wenn einem nun aber glücklicher Weiſe etwas einfällt, was die noch nicht gemacht haben, ſo thäte es Noth, man ſtrich es gleich wieder weg, weil man mit nichts beweiſen kann, daß es auch ſo ſein darf. Welch ein Mangel an feſtem Halte und Stützpunkte von Haus aus in der Muſik. Gefühl und wieder Gefühl — — wer kann aber ſagen — bei mir ſitzt das rechte? Ich habe mir alſo feſt vorgenommen, die Kunſt einmal ſo recht ſchulgerecht wie eine andere Wiſſenſchaft zu behandeln, denn man kann doch jedem Jünger andrer Dinge ſagen, erſt lernſt Du das, dann Jenes, aus dieſem folgt das, und ſo weiter bis Du fertig biſt. Fertig? nun ja bis auf einen gewiſſen Grad natürlich.

Zum zweiundzwanzigſten Kapitel.

Fragment aus einer muſikaliſchen Reiſe, die vielleicht erſcheinen wird.

Voll Zufriedenheit über eine Vormittags glücklich geendete Symphonie und ein vortreffliches Mittagsmahl entſchlummerte ich, und ſah mich im Traume plötzlich in den Concertſaal verſetzt, wo alle Inſtrumente belebt, große Aſſemblée unter dem Vorſitze der gefühlvollen und mit naiver Naſeweisheit erfüllten Oboe hielten. Rechts hatte ſich eine Partie aus einer Viole d'amour, Baſſethorn, Viole di Gamba und Flûte douce arrangirt, die über die verfloſſenen guten alten Zeiten klagetönten; links hielt die Dame Oboe Zirkel mit jungen und alten Clarinetten und Flöten, mit und ohne unzählige Modeklappen, und in der Mitte war das galante Clavier, von einigen ſüßen Violinen, die ſich nach Pleyel und Gyrowetz gebildet

hatten, umgeben. Die Trompeten und Hörner zechten in einer Ecke, und die Piccoloflöten und Flageolettchen durchschrieen den Saal mit ihren naiven kindlichen Einfällen, wovon Madame Oboe durchaus behauptet, es sei ächt Jean Paul'sche Anlage, durch Pestalozzi zur höchsten Natürlichkeit erhoben, in ihren Tönen. Alles war seelenvergnügt, als auf einmal der grämliche Contrabaß, von einem Paare verwandter Violoncelle begleitet, zur Thüre hereinstürmte, und sich so voll Unmuth auf den da stehenden Direktionsstuhl warf, daß das Clavier und alle anwesende Geig-Instrumente vor Schrecken unwillkürlich miterklangen. „Nein," rief er aus, „da sollte einen ja der Teufel holen, wenn täglich solche Compositionen vorkämen; da komme ich eben aus der Probe einer Symphonie eines unserer neuesten Componisten; und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich starke und kräftige Natur habe, so konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und binnen fünf Minuten wäre mir unausbleiblich der Stimmstock gefallen, und die Saiten meines Lebens gerissen. Hat man mich nicht wie einen Geisbock springen und wüthen lassen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln sollen, um die Nicht-Ideen des Herrn Componisten zu executiren, so will ich zur Tanz-Geige werden und mein Brod mit Müller'schen und Kauer'schen Tanzdarstellungen verdienen."

Erstes Violoncell (sich den Schweiß abwischend). Allerdings haben cher père recht, ich bin auch so fatiguirt, daß ich seit den Cherubinischen Opern mich keines solchen Echauffements erinnere. —

Alle Instrumente. Erzählen Sie, erzählen Sie!

Zweites Violoncell. Erzählen läßt sich so etwas kaum, und eigentlich wohl noch weniger hören, denn nach den Begriffen, die mir mein göttlicher Meister Romberg eingeflößt hat, ist freilich die von uns eben executirte Symphonie ein musikalisches Ungeheuer, wo weder auf die Natur irgend eines Instrumentes, noch auf Ausführung eines Gedankens, noch auf irgend einen andern Zweck, als den des neu und originell Scheinenwollens hingearbeitet wäre. Man läßt uns gleich der Violine in die Höhe klettern...

Erſtes Violoncell (ihn unterbrechend). Als ob wir das auch nicht ebenſo gut könnten.

Eine zweite Violine. Ein jeder bleibe in ſeinen Schranken.

Bratſche. Ja, denn ich ſtehe ja auch noch zwiſchen Ihnen, und was bliebe denn mir übrig? —

Erſtes Violoncell. Ach, von Ihnen iſt ja gar nicht mehr die Rede. Sie fluthen nur noch mit uns im Uniſono, oder ſind des Schauder- und Spannungerregens wegen, wie z. B. im Waſſerträger, da; aber was den ſchönen Geſang betrifft —

Erſte Oboe. Da kann ſich doch wohl mit mir niemand meſſen.

Erſte Clarinette. Erlauben Madame, daß wir auch unſere Talente bemerken.

Erſte Flöte. Ja, für Märſche und auf Hochzeiten.

Erſtes Fagott. Wer kommt dem göttlichen Tenore näher, als ich?

Erſtes Horn. Sie werden ſich doch nicht einbilden, ſo viel Zartheit und Kraft verbinden zu wollen, als ich?

Clavier. Und was iſt alles dieſes gegen die Fülle der Harmonie, die ich umfaſſe? Wo Ihr Alle nur Theile eines Ganzen ſeid, bin ich ſelbſtſtändig, und —

Alle Inſtrumente (ſchreien zugleich). Ach, ſchweigen Sie, Sie können ja nicht einmal einen Ton aushalten.

Erſte Oboe. Kein Portamento.

Zwei Flageolettchen. Da hat Mama recht.

Zweites Violoncell. Da kann kein ordentlicher Ton zum Tönen kommen in dieſem Lärme.

Trompeten und Pauken (fallen fortiſſimo ein). Stille! Wir wollen auch reden. Was wäre die ganze Compoſition ohne unſern Effekt? Wenn wir nicht knallen, applaudirt kein Menſch.

Flöte. Gemeine Seelen reißt der Lärm dahin, das Hohe wohnt im Lispeln.

Erſte Violine. Und wenn ich Euch nicht führte, was würde aus Euch Allen?

Contrabaß (aufſpringend). Meine doch, ich halte das Ganze, und ohne mich iſt nichts.

Alle Inſtrumente (zugleich ſchreiend). Ich allein bin die Seele, ohne mich nichts!

Auf einmal trat der Kalkant in den Saal, und erſchrocken fuhren die Inſtrumente auseinander, denn ſie kannten ſeine gewaltige Hand, die ſie zuſammenpackte und den Proben entgegentrug. „Wartet," rief er, „rebellirt Ihr ſchon wieder? Wartet! gleich wird die Sinfonia Eroica von Beethoven aufgelegt werden, und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde ſich."

„„Ach, nur das nicht!"" baten Alle. „Lieber eine italieniſche Oper, da kann man doch noch zuweilen dabei nicken," meinte die Bratſche.

„Larifari!" rief der Kalkant, „man wird Euch ſchon lehren. Glaubt Ihr, daß in unſern aufgeklärten Zeiten, wo man über alle Verhältniſſe wegvoltigirt, Euretwegen ein Componiſt ſeinem göttlichen rieſenhaften Ideen-Schwunge entſagen wird? Gott bewahre! es iſt nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung der Leidenſchaft, wie die alten Künſtler, Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede. Nein, hört das Rezept der neueſten Symphonie, das ich ſo eben von Wien erhalte, und urtheilt darnach: Erſtens, ein langſames Tempo, voll kurzer abgeriſſener Ideen, wo ja keine mit der andern Zuſammenhang haben darf; alle Viertelſtunden drei oder vier Noten! — das ſpannt! dann ein dumpfer Paukenwirbel und myſteriöſe Bratſchenſätze, alles mit der gehörigen Portion General-Pauſen und Halte geſchmückt; endlich, nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung auf das Allegro Verzicht gethan, ein wüthendes Tempo, in welchem aber hauptſächlich dafür geſorgt ſein muß, daß kein Hauptgedanke hervortritt, und dem Zuhörer deſto mehr ſelbſt zu ſuchen übrig bleibt; Uebergänge von einem Tone in den andern dürfen nicht fehlen; man braucht ſich aber deswegen nicht zu geniren, man braucht z. B. wie Pär in der Leonore nur

einen Lauf durch die halben Töne zu machen, und auf dem Tone, in den man gern will, ſtehen zu bleiben, ſo iſt die Modulation fertig. Ueberhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel feſſelt nur das Genie. —

Da riß plötzlich eine Saite an der über mir hängenden Guitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein großer Componiſt im neueſten Genre, oder — ein Narr zu werden.

Dank Dir, freundliche Begleiterin des Geſanges, für Deine Aufmerkſamkeit; ich eilte ſchnell zu meiner eben vollendeten Arbeit, fand ſie nicht nach dem Rezepte des gelehrten Kalkanten, und ging, beruhigt und den Himmel im Buſen vor Erwartung, in die Aufführung des Don Juan.

Größere Bruchſtücke aus andern Kapiteln.

I.

Die Geſellſchaft hatte ſich frühzeitig verſammelt, und Kunſt und Wiſſenſchaft wurden wie immer mit großer Luſt und Lebendigkeit umgetrieben, als Dihl mit wonneverklärtem Geſicht hereinſtürmte, und rief: ſtellt Euch vor, man giebt nächſtens den Wallenſtein, aber ganz, ſage ganz; welche Freude für mich, der ich ihn immer nur habe mit beſchnittenen Flügeln ſchweben ſehen, wie wird er ſich jetzt erheben, der königliche Aar.

Aber ſage mir, wandte er ſich zu Felix, wie kann eine Direktion ſo dumm ſein, das nicht gleich von jeher gethan zu haben.

Felix. Schauſpieler und Direktion will den Effekt, das Publikum will das Ganze. Aber nur durch das Hervorbringen des Erſteren wird es erſt zum Verlangen nach Letzterem geleitet.

So ging es mit Schillers Werken, ſo wird es mit Shakeſpear ergehen.

Dihl. Das ist ja eine verkehrte Prozedur, und sollt' ich meinen, daß erst aus dem Ganzen der Haupt- und Total-Effekt hervorträte.

Felix. Ja allerdings, sobald du die vollkommen erfüllte Intention des Dichters die Haupt- und Totalwirkung nennst.

Erst schafft der Dichter sein Werk, er verknüpft es mit all den unsichtbaren Fäden, deren Enden an die tiefliegenden Grundursachen gefesselt sind. So erhält sein Gedicht oft eine Ausdehnung, die die durch Gewohnheit zur Norm gewordene Zeitdauer einer dramatischen Vorstellung bei weitem überschreitet. Ein mit gesundem Ueberblicke ausgerüsteter Direktor nimmt das Buch zur Hand, und fängt an, den Wald zu sichten und zu lichten.

Er vertilgt dabei gewiß viel Treffliches, und nach der Ueberzeugung des Dichters Nothwendiges; was es aber dessenungeachtet keineswegs ist, nämlich insofern das Ganze noch anschaulich und zusammenhängend in seinen Theilen bleibt, und nur die vom Dichter ausgesprochenen und ausgeführten feinsten, inneren organischen und motivirenden Theilchen, nur dem Gefühle des Zuschauers zu ergänzen überlassen ist.

Es ergreift den Zuschauer. Er will mit sich allein den Genuß wiederholen. Er will festhalten an den einzelnen Momenten, zurückrufen, was ihn im Anschauen ergriffen hat. Er liest das Werk ungekürzt. Er ist entzückt, das, was Er — es sich im Geiste wiederholend, — dazu gefühlt hatte, hier nun auch deutlich ausgesprochen zu finden; und wie viel herrlicher, als er sich es denken konnte; in welcher vollendeten wohlthuenden Form.

Nun besitzt er den Dichter. Nun will er ihn auch ganz so dargestellt haben.

Nun ist ihm das Lücke, was es vorher nicht war. Nun erscheint ihm das als Verstümmelung, was nur nothwendiges Zusammendrängen war. Nun hält er es aber auch aus, länger als es in der sonst gewohnten Zeit ihm möglich schien. Er hat einen bekannten Garten vor sich, es erwartet ihn bei jedem Schritte ein liebliches Blümlein, er freut sich im Voraus auf die schöne Aussicht, die sich

jetzt urplötzlich eröffnen wird. Er kennt sie schon, und doch überrascht sie ihn jedes Mal, weil er wohl weiß, wie überraschend sie herbeigeführt ist. Das erste Mal wollte er wissen, wo er sei, ob in einem Garten oder Labyrinthe, und erst nachdem er das Ganze durchlaufen hatte, übersieht er es und weiß, was man ihm bot.

Dihl. Ja, aber wer heißt ihn laufen? warum geht er nicht gleich Anfangs ruhig und besieht sich Alles ordentlich? Das ist ja eben das Unglück, daß die Leute so mit den Sieben-Meilen-Stiefeln auf Reisen in die Kunst, und ins Theater gehen.

Felix. Alle Gleichnisse hinken. Aber kannst Du mir leugnen, daß die gewöhnlich angenommene Zeitdauer und Länge eines Stückes nicht sehr tief in der Natur des Zuschauers begründet sei? Wie denn überhaupt alle Maße und Grenzpunkte, die sich endlich durch unwillkürlich unbewußt still einwirkende Gewalt zum Gesetze erhoben haben. Sage mir, ob Du länger als drei Stunden im Stande bist, mit angestrengter Aufmerksamkeit dem Gange und der Entwickelung eines dramatischen Werkes zu folgen? Ob Dich nicht die Ungeduld, den Gang der Handlung zu erspähen, der ruhigen Theilnahme zur Auffassung der einzelnen, sie leitenden und herbeiführenden Schönheiten beraubt? Unterbrich mich nicht und wende mir etwa ein, daß wenn dieses allein der Hauptzweck wäre, man ja jedes Stück nur einmal zu sehen brauche, und es nach dem Ende der ersten Vorstellung sein Interesse verloren habe, da man ja nun einmal wisse, wie die Sache gehe. —

Allerdings ist dieß keineswegs der Hauptzweck, aber auch Wehe dem dramatischen Produkte, dem dieses Interesse an der Handlung selbst fehlt.

Dabei braucht freilich das trockne Factum nicht von so schrecklicher Wichtigkeit zu sein, daß man z. B. darüber erschräke und erstaunte, wenn man es auch bloß als einen dreizeiligen Zeitungs-Artikel läse: Nein, wie und durch welche Art und Mittel es so und nicht anders auf das innere Leben und die daraus entspringenden Handlungen der uns vor's Auge geführten Charaktere und Gemüthsbildungen einwirke, und so die Handlung des Lebens, mit einem

Worte, das Leben ſelbſt ſich uns vorſpiele, dadurch erfüllt das Werk und der Dichter die Forderungen des Zuſchauers an ſeine dramatiſche Kunſt. Und wenn es nicht bei jeder Wiederholung, wo wir doch ſchon genau wiſſen, was geſchieht, uns nicht eben ſo wieder ſpannt, und nach und nach erregt, als das erſte Mal, ſo haben die Mittel ihren Zweck verfehlt; dann iſt es vielleicht ein Knall- und Effekt-Stück, aber ohne innere Wahrheit und darum ohne dauerndes Leben.

Dihl. Nun bin ich neugierig, wie Du das auf dramatiſche Muſik anwenden willſt, und wer da Recht behalten ſoll. Das Handelnde, oder der Stillſtand der Leidenſchaft als eigentlicher Vorwurf der Muſik.

Stillſtand nenne ich nämlich —, vielleicht uneigentlich, aber nur als Gegenſatz zu dem Fortſchreiten im Handeln —, das Feſthalten eines leidenſchaftlichen Momentes.

Felix. Du haſt ſie ausgeſprochen die große Klippe aller Opern und deren Erzeuger. Wie ſchwer wird es Letzterem, zu beweiſen, ob er im Stande war, ein großes Gebilde, das wir bleibend ins Herz aufnehmen, zu erſchaffen, oder ob er, nur von unſtät wandelnden Geiſtesblitzen zuſammengeſetzt, uns Einzelnes liebgewinnen, und das Ganze darüber vergeſſen ließ. In keiner Art von Kunſtwerken iſt dieſes ſchwieriger zu vermeiden, und daher auch häufiger vorhanden, als in der Oper. Hier iſt der Wendepunkt zwiſchen dem Drama und ihr. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ich von der Oper ſpreche, die der Deutſche will. Ein in ſich abgeſchloſſenes Kunſtwerk, wo alle Theile und Beiträge der verwandten und benutzten Künſte in einander ſchmelzend verſchwinden und auf gewiſſe Weiſe untergehend eine neue Welt bilden. Meiſtens entſcheiden einzelne liebgewonnene Muſikſtücke den Beifall für's Ganze. Selten verſchwinden die im Augenblicke des Hörens freundlich anregenden Theile im großen Allgefühle am Schluſſe, wie es eigentlich ſein ſollte; denn erſt muß man die ganze Geſtalt lieb gewinnen, dann, bei näherer Vertraulichkeit, erfreue man ſich der Schönheit der einzelnen Stücke, aus denen ſie beſteht. Die Natur und das innere Weſen der Oper,

aus Ganzen im Ganzen beſtehend, gebiert dieſe große Schwierigkeit, die nur den Heroen der Kunſt zu überwinden gelang. Jedes Muſikſtück erſcheint durch den ihm zukommenden Bau als ein ſelbſtſtändig organiſch in ſich abgeſchloſſenes Weſen, und doch ſoll es als Theil des Gebäudes verſchwinden in der Anſchauung deſſelben: dabei kann und ſoll es (das Ensemble-Stück vornämlich), verſchiedene Außenſeiten zugleich zeigend, ein vielfältiger, auf einen Blick zu überſehender Januskopf ſein. Hierin liegt das große, tiefe Geheimniß der Muſik, das ſich wohl fühlen, aber nicht ausſprechen läßt. Das Wogen und die widerſtrebenden Naturen des Zornes, der Liebe, des wonnigen Schmerzes, wo Salamander und Sylphen, ſich umarmend, in einander fließen, ſind hier vereint. Mit einem Worte, was die Liebe den Menſchen, iſt die Muſik den Künſten und den Menſchen, denn ſie iſt ja wahrlich die Liebe ſelbſt; die reinſte ätheriſchſte Sprache der Leidenſchaft, tauſendſeitig allen Farbenwechſel derſelben in allen Gefühlsarten enthaltend, und doch nur einmal wahr, doch von tauſend verſchieden fühlenden Menſchen gleichzeitig zu verſtehen.

Dieſe Wahrheit der muſikaliſchen Rede, erſcheine ſie unter welcher neuen ungewöhnlichen Form ſie wolle, behauptet doch endlich ſiegend ihre Rechte.

Die Schickſale aller Epochen ſchaffender oder bezeichnender Kunſtwerke beweiſen dieſes hinlänglich und häufig. Es konnte wohl z. B. nichts fremdartiger ſcheinen, als Glucks Schöpfungen in jener Zeit, wo die italiſchen wollüſtigen Ton-Meere alle Gemüther überſchwemmt und verweichlicht hatten.

Wir ſind jetzt auf zwar ganz andere Weiſe, aber vielleicht noch gefährlicher daran, in gewiſſen Kunſt-Irrthümern unterzugehen.

Die allwirkenden Zeitumſtände haben nur die Extreme, Tod und Luſt, als Herrſcher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Gräueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, ſuchte man nur Erheiterung in den gröblichſt aufreizenden Kunſtlüſten. Das Theater ward zum Guckkaſten, in dem man, gemächlich die ſchöne, beglückende Gemüthsunruhe beim wahren Genuſſe eines Kunſtwerkes ängſtlich vermeidend, eine Scenen-Reihe vor ſich abhaſpeln ließ, zufrieden,

durch Späße und Melodieen gekitzelt worden zu ſein, oder geblendet durch Maſchinen-Unfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt, im Leben täglich frappirt zu werden, that auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer ſtufenweiſen Entwickelung der Leidenſchaft, einer geiſtreich herbeigeführten Steigerung aller Intereſſen zu folgen, heißt anſpannend, langweilig und in Folge der Aufmerkſamkeit, — unverſtändlich.

Und — rief Dihl, wie ſelten bringt der Hörer jene ruhige, unbefangene Stimmung mit, die, jeder Art des Eindrucks empfänglich, die Seele wohl dem behandelten Stoffe erſchließen, aber doch ſorgfältig vor beſtimmter Meinung oder Richtung des Gefühles bewahren ſoll.

So wie die engliſche Nationalſchuld ſteigt durch einzelne übermäßige Kraftanſtrengung, ſo ſteigen auch die muſikaliſchen Anleihen und Forderungen an die Kräfte und Mittel der Kunſt ſo unmäßig, daß ſie (ob wohl ſich auch nur ſelbſt ſchuldig) doch bald mit einem totalen Banquerotte endigen müſſen.

Der muſikaliſche Reichthum, den die neueſte Kultur der Inſtrumental-Muſik hervorbrachte, wird aufs Sträflichſte gemißbraucht. Der Luxus des Harmonien-Wechſels und Ueberfülle der Inſtrumentation bei den geringfügigſten, anſpruchloſeſten Dingen iſt aufs Höchſte geſtiegen. Poſaunen ſind eine gewöhnliche Würze, ohne vier Hörner kann ſich ſchon gar kein Menſch mehr behelfen, und ſo wie die Franzoſen ihre Gouts bis zur gaumenzerfleiſchenden Luſt immer höher und höher potenzirten; ſo haben ſie in gleichem Schwindel, die Ohren fürs Gefühl und das Gefühl für die Ohren nehmend, mit ihrer durch und durch revolutionären Sprudelnatur auch die Muſik hinaufgewirbelt; Klarheit und Einfachheit ſchlachtend, wie ſonſt die Freiheit der Völker, ſo jetzt die der Harmonie, und luſtig hüpfenden Fußes über die blutrünſtig geſtachelten Verhältniſſe des Schönen und Reinen hinwegraſend!! Halt! rief Felix. Der Eifer führt Dich zu weit, wenn Du einmal anfängſt mit Deiner Flammenſchrift zu zeichnen; und Du vergißt, daß, wenn Spontini, auf den Du unſtreitig hindeuteſt, von Mozarts Tiefe und romantiſchem Schwunge mehr betäubt, als geleitet, von

Glucks höchstmöglichst gestellter Deklamations-Treue und Stärke verleitet, und von den abgestumpften Gefühlsnerven seiner Hörer zu stärkeren Reizmitteln gezwungen, uns also jedes Wort mit Harmonien-Gold und Instrumental-Kraft unterstrich, alle mögliche künstliche Verwebungen bis zum Bizarren bunt mengte, — doch vom großen Genius beseelt, aus einem eigenthümlichen Gusse seine Werke schuf, und es Etwas ist, das da steht, das ihm gehört, und wenn gleich vielleicht nicht ewig lebend, da ihm der allein Dauer gebende Stempel der Klassizität fehlt, — doch immer höchst merkwürdig in der Kunst bleiben wird, als die seltsamste Verkörperung des Romantischen mit dem Witzig-Treuen, Geregelten.

Weit schädlicher augenblicklich einwirkend ist aber der aus Süden herüberwehende Rossinische Siroccowind; dessen Gluth aber bald ausbrennen wird; denn wenn auch der Tarantel-Stich die Leute zum Tanzen bringt, so sinken sie doch bald erschöpft oder geheilt nieder.

Im Augenblicke fiel der am Pianoforte sitzende und zuhörende Claviermeister mit der Tarantella im rasenden Tempo ein; mit welcher er geschickt und höchst witzig parodirend di tanti palpiti zur Ergötzlichkeit der ganzen Gesellschaft zu verweben wußte. Mit taschenspielerischer Fertigkeit hatte Dihl seinen braunen Mantel umgeworfen, zur Kapuze den Kragen gestaltet, und unterbrach nun den Jubel, von einem Stuhle herab auf die Versammelten donnernd:

Heysa, Juchheysa! Dudeldumdei!
Das geht ja toll her, bin nicht dabei.
Ist das eine Art Componisten?
Seid ihr Türken, seid ihr noch Melodisten?
Treibt man so mit der Tonkunst Spott,
Als hätte der alte Musen-Gott
Das Chiragra, könnte nicht drein schlagen?
Ist jetzt die Zeit der Orchester-Plagen,
Mit Piccolflöten und Trommelschlagen?
Ihr steht hier und legt die Hände in Schooß.
Die Kriegsfurie ist in den Tönen los.

Das Bollwerk des reinen Sangs ist gefallen,
Italien ist in des Feindes Krallen,
Weil der Componist liest im Bequemen,
Höhnt die Natur, läßt sich wenig grämen,
Kümmert sich mehr um den Knall, als den Schall,
Pflegt lieber die Narrheit, als Wahrheit,
Hetzt die Hörer lieber toll im Gehirn,
Hat das Honorar lieber als honorir'n.
Die Kunstfreunde trauern in Sack und Asche,
Der Direkteur füllt sich nur die Tasche.
Der Contrapunkt ist worden zu einem Kunterbunt,
Die Lernenden sind ausgelassene Lärmende,
Die Melodien sind verwandelt in Maladien,
Und allen gesegneten klass'schen Genuß
Verkehrt man uns in Knall-Fidibus.
Woher kommt das? das will ich euch verkünden:
Das schreibt man sich her von vielen Applaudir-Sünden,
Von dem Geschrei und Bravogeben,
Dem jetzt die Publikümer leben.
Wenn freche Passag' macht den Magnetstein,
Der den Applaus zieht in die Oper 'nein.
Auf den Laufer, gut oder übel,
Folgt das Gepatsch, wie die Thrän' auf die Zwiebel,
Hinter dem Esel kömmt gleich der Schwanz,
Daß ist 'ne alte Kunstobservanz.
Es ist ein Gebot, du sollst den alten
Und reinen Satz nicht unnütz halten,
Und wo hört man ihn mehr blasphemiren,
Als jetzt in den allerneusten Tonquartiren?
Wenn man für jede Octav und Quint,
Die man in Euren Partituren find't,
Die Glocken müßt' läuten im Lande umher,
Es wäre bald kein Glöckner zu finden mehr,
Und wenn euch für jeden falschen Accent,

Der aus eurer ungewaſchnen Feder rennt,
Ein Härlein ausging aus eurem Schopf,
Ueber Nacht wär er geſchoren glatt,
Und wär er ſo dick, als Abſalons Zopf.
Der Gluck ſchrieb doch auch wohl noch mit Effekt,
Der Mozart hat auch, glaub ich, Neues geheckt,
Und wo ſteht denn geſchrieben zu leſen,
Daß ſie ſo unwiſſende Kerle geweſen?
Braucht man der Dint' doch, ich ſollte meinen,
Nicht größern Aufwand zu reinen Sätzen,
Als zu unreinen Gemeinplätzen.
Aber weſſen das Gefäß iſt gefüllt,
Davon es ſprudelt und überquillt.
Wieder ein Gebot iſt, du ſollſt nicht ſtehlen;
Ja das befolgt ihr nach dem Wort,
Denn ihr tragt Alles offen fort.
Vor euren Klauen und Geiersgriffen,
Vor euren Praktiken und böſen Kniffen
Iſt die Not' nicht ſicher in der Zeil,
Find't die Melodie und der Baß kein Heil,
Ihr ſchießt mit deutſchem und fränkiſchem Pfeil.
Was ſagt der Prediger? Contenti estote!
Begnügt euch mit eurem Klappenbrote.
Aber wie ſoll man die Schreiber faſſen,
Kommt doch das Aergernis aus den Maſſen.
Wie das Publikum, ſo das Haupt,
Weiß doch niemand, an was das glaubt.

Felix. Halt, uns Componiſten mag der Herr beſchimpfen,
Das Publikum ſoll er uns nicht verunglimpfen.

Dihl (vom Stuhle ſpringend). Und ihr mir meinen Roſſini nicht. Glaubt ihr, weil ich ſeine zahlloſen Schwächen erkenne, ich liebte ihn darum weniger? Nein, ich lobe mir meinen liebenswürdigen ungezogenen Jungen, l'enfant chéri de la fortune. Seht wie reizend er das Gemach durchſtürmt, wie witzig glühende Funken aus

ſeinen Augen ſprühen, welche liebliche, herrliche, würzige Blümlein er jenen Damen in den Schooß wirft.

Was ſchadet es denn, wenn er in der Eile einem alten Herrn auf die Zehen tritt, eine Taſſe zerbricht, oder gar den großen Spiegel der die Natur ſo herrlich wiederſtrahlt, zerſchlägt; man verzeiht dem loſen Jungen, nimmt ihn liebkoſend auf den Arm, in welchen er wohl — gleich wieder luſtig, übermüthig, einen Biß verſucht, und dann entläuft, an der Schule vorbei, die armen Kameraden auslachend, die darin ſchwitzen, und höchſtens vom Publikum mit Kartoffeln gefüttert werden, indeß er Marzipan knabbert.

Ich fürchte mich vor nichts als vor der Zeit, wo er anfangen wird, klug werden zu wollen, und der Himmel gebe der gaukelnden Libelle einen gnädigen Blumentod, ehe ſie bei dem Verſuche, zur Biene werden zu wollen, als gehaßte Weſpe inkommodirt.

II.

Ich hatte eben die letzte Note geſchrieben und ergötzte mich an den Schnörkeln des Schlußzeichens, die meine Hand geſchäftig vervielfältigte, während mein Geiſt das ganze Stück noch einmal vor ſich ſchweben ließ, und eine Art zerſtreuten Brütens, mit der zufriedenen Empfindung einer vollendeten Arbeit verbunden, ſich erzeugte, als mein munterer Dichter in Domino und Larve zur Thüre herein trat, und mich mit freundſchaftlichem Ungeſtüm beim Aermel faßte. Das ewige Arbeiten taugt den Teufel nicht, fort, auf, heut iſt Redoute, glänzende Redoute! die zweite; die erſte beſucht niemand, da giebts ſchöne Mädchen, Punſch, Muſik, zwar ſchlecht, aber doch lärmend, da kann man Grobheit für Witz ausgeben, und unter der ſchützenden Maske ſogar einmal den Weibern die Wahrheit ſagen. — Allons, auf, der Wagen ſteht vor der Thür, hier iſt alles Nöthige und nun Marſch!

Ehe ich noch ſelbſt recht wußte, ob ich wollte oder nicht, ſaß ich

im Wagen, wurde von den geſchäftigen Händen meines lockeren Freundes bemantelt und verkappt, eben ſo ſchnell wieder aus dem Wagen gehoben, und da ſtand ich nun in der wirbelnden Menge bunter Geſchöpfe, die heute das Recht hatten, öffentlich nicht zu ſcheinen, was ſie ſind.

Die Rippenſtöße einiger tanzenden Paare weckten mich bald kräftigſt aus meinen Träumen, und ich fing nun nach und nach an, mir in dem Gewirre zu gefallen.

Unter der Maske iſt man ein anderes Geſchöpf, hier zeigt ſich deutlich, wie ſehr in das Weſen und Treiben des Menſchen die Anhänglichkeit an die Form verwebt iſt. Alles Denken, alles Reden iſt freier, ſobald man das Bißchen Wachspapier vor dem Geſichte weiß, der blöde Verliebte wagt es zuerſt, ſeiner Schönen Liebe zu geſtehen, — das ſchüchterne Mädchen fürchtet ſein Erröthen nicht mehr, weil es daſſelbe ungeſehen glaubt, ſelbſt der Freund zum Freunde ſpricht derber, und ein Feiger wagt es vielleicht ſogar, an einem ſeiner Mäcene Witz zu üben.

Mein lockerer Führer ermangelte nicht, die vorbeiſtreifenden Bäuerinnen, Veſtalinnen, Türkinnen und Nonnen zu beäugeln, und mit beißenden Anmerkungen zu regaliren. Ich zog mich etwas zurück. Der Strom trennte uns und ich ſah mich ein paar freundlichen Fledermäuſen gegenüber, die mich anpipten: lange nicht Clavier geſpielt? Nein!! O wir kennen Dich! viel Ehre! Ein Gärtner-Mädchen zupfte mich, bot mir eine Pommeranze: Für Dein ſchönes Spiel vor einigen Tagen. Ein Teufel drängte ſich zu mir, und ſagte: componire mir dieß; ich las, „an Emilien," ergriff es mit Haſt und ſprach: ſelbſt vom Teufel verehre ich, was ihren Namen trägt, auf der nächſten Redoute bekömmſt Du es.

Eine Nonne hing ſich an meinen Arm; die ſchlechte Muſik muß das Kenner-Ohr recht beleidigen. — Nein, Beſte! aber das beleidigt meine Ohren, daß die ganze Welt nichts anderes mit einem Künſtler zu ſprechen weiß, als wovon er nie gern ſpricht, ſondern es nur gern fühlt, von ſeiner Kunſt. Und ergrimmt, mich beinahe von jeder Maske erkannt zu ſehen, zog ich mich in eine Loge zurück.

Doch bald lockte ein ſonderbarer Aufzug mich wieder näher.

Ein großer Schwarm von Masken kam zu der weit geöffneten Thür herein. Die ſonderbarſten barokſten Karikaturen und Phantome, klein und groß, in den verſchiedenſten Geſtalten und Formen; die Tanzmuſik ſchwieg; ein Hanswurſt bat das Publikum um Erlaubniß, eine große deklamatoriſche, dramatiſche, melopoetiſche, allegoriſche Darſtellung in Verſen geben zu dürfen, und hervortrat ein geregeltes, kaltes Weſen, welches auf der Stirn einen Schild mit dem Worte: Unparteilichkeit, am Munde die Phraſe: Eifer für die Kunſt, und am Herzen einen geſpickten Muſik-Katalog hatte, in der Taſche ein Schnippchen ſchlug, und das ich beim erſten Blicke als eine gewiſſe Zeitſchrift erkannte, die ſich anſchickte, folgenden Prolog zu halten.

Prolog.

Geehrtes, kunſtliebendes Publikum,
Es war uns zu allen Zeiten drum,
Dir deutlich und glaubbar einzubeizen,
Daß nie nach ſchnödem Gewinn wir geizen,
Ja! durch unparteiiſche Recenſionen
Können wir beweiſen in allen Zonen,
Daß ſtets wir die Kunſt nur aus Liebe gepflegt,
Daß ſelbſt oft mit Schaden wir Werke verlegt;
Auch werden wir niemals aufhören zu ſtreben,
Euch nur Beweiſe von Eifer zu geben.
Ein größeres Werk verlegen wir jährlich,
Obwohl es in dieſer Zeit wirklich gefährlich,
Mit ſo viel Partituren ſich abzugeben,
Doch wollen die Herrn Componiſten auch leben.
Das Stück hier, wir wollen's nicht loben, nicht tadeln,
Es wird ſich, hat's wahren Werth, ſelber ſchon adeln,
Bemerken nur können wir bei unſern Sachen,
Daß wir ſie gemeinnützig ſuchen zu machen,
Wovon wohl unſtreitig der klärſte Beweis,
Dies ſchöne Papier, und der niedrige Preis.

Hanswurſt (ſpringt hervor).

Erlauben's mir auch ein paar Worte zum Schluß,
Hier iſt nicht vonnöthen, daß Alles ein Guß;
Nur die große Oper tritt hier vor die Welt,
Effekte nur ſind da zuſammengeſtellt.
Die Sängerin will Sie durch Gurgeln verführen,
Der Heldenſpieler durch Wahnſinn rühren,
Der Narr Sie durch Wahrheit lachen machen,
Das Orcheſter wird ſchrecklich wüthen und krachen,
Die Tänzerin ſchöne Waden zeigen,
Der Prim' Violino Solo geigen,
Der Theatermeiſter donnern und blitzen,
Um auch etwas Ihre Gunſt zu beſitzen.
Ja! wird Sie dieß alles nicht packen, nicht greifen,
Werden wir zu den letzten Mitteln greifen,
Mit Pferden, Kamelen, Sie regaliren,
Kein Thier ſoll unſern Kunſt-Drang geniren.
Kurz, durch Alles, was das Genie je ausheckte,
Durch all dieſe goldenen großen Effekte
Wollen wir blos effektuiren,
Daß Sie ſich ſollen amuſiren,
Die große Sentenz unſerer Zeiten.
Auch ohne zu wiſſen, ob's was zu bedeuten,
Wenn nur nach dem Theater am Table d'hôte,
Im Munde die Kunſt und das Abendbrod
Sie finden, daß die und die ſchön angezogen;
Der Larifari heut vortrefflich geflogen,
Daß eigentlich 's Ganze Sie nicht recht verſtehn,
Und deswegen 's nächſte Mal wieder hingehn.

Er entfernte sich unter einer Verbeugung, und die große italienische Oper tritt auf. — Eine lange, hagere, durchsichtige Figur, charakterloses Gesicht, das als Held, Seladon, Barbar sich immer gleich bleibt, und nur eine ungemeine Süßlichkeit über sich verbreitet hat. Sie trägt ein dünnes Schlepp-Kleid, dessen Farbe eigentlich keine Farbe zu nennen ist, und auf dem hin und wieder kleine blitzende Steinchen sitzen, die die Augen des Publikums auf sich ziehen. Bei ihrem Auftritte wird im Orchester ein Geräusch gemacht, um die Zuhörer zur Stille zu bewegen, das in Italien Ouverture genannt wird*).

Sie fängt an zu singen:

Scena.

Recit. Oh Dio — — — addio — —

— — — — — — — — — —

Arioso. Oh non pianger mio bene
Ti lascio — Idol mio —
— — — oimè — —

Allegro. Già la Tromba suona — —

— — — — — — — — — —

Colla parte. Per te morir io voglio —

— — — — — — — — — —

più stretto, — O Felicità — —

(Auf Ta ein Triller von zehn Takten; das Publikum applaudirt unmenschlich.)

Duetto.

— Caro — —!

— Cara — —!

a Due. Sorte amara — —

(Auf amara, wegen des a, die süßeste Terzienpassage.)

*) Siehe Briefe über den Geschmack in der Musik von J. B. Schaul. Karlsruhe, Macklot.

Allegro. — oh barbaro tormento —

(Es hat kein Menſch zugehört, aber ein Kenner ruft Bravo, Brava, applaudirt, und das ganze Publikum fällt fortissimo mit ein.)

Hanswurſt (tritt ganz gerührt und entzückt hervor).

Nein! es geht doch nichts über Melodie!
Durch ſie allein beweiſt ſich das Genie,
Das iſt das wahrhaft Reine,
Das Hohe, Allgemeine,
Wenn der Geſang ſo ungezwungen fließt,
Daß jeder Schneider, — Koch — verſtehend ihn genießt,
Wo man bei Arien, Duetten aller Sorten
Feſt glaubt, man habe ſie gehört an tauſend Orten,
Wo Ohr und Herz zugleich von Wonneſchauer bebt,
Wo Alles mit Natur ſo inniglich verwebt,
Daß 's Wolluſt ſcheint, ſich umzubringen,
Hört man den Held noch ſterbend ſingen.
Die deutſchen Componiſten zwar,
Die laſſen faſt kein gutes Haar
An unſrer armen Opera,
Beſonders an der Seria:
Charakterzeichnung fehle,
Der Götze ſei die Kehle
Des Sängers, dem wir huld'gen,
Und Vieles andre noch, deß man uns will beſchuld'gen.
Bei dieſer Oper hier, da war's ein wahres Glück,
Daß nicht ſo einſeitig berechnet war das Stück.
Die ſchönſte Arie hat darin der Kaiſer,
Darüber wird die Prima Donna heiſer,
Weil ſie ſie nicht zu ſingen hat.
Der arme Componiſt faſt desperat,
Sein ſchönes Werk unaufgeführt zu ſehen,
Muß ſich nun ſchon zu kleiner Aenderung verſtehen,
Wenn er die beſten Sachen nicht will ausgelaſſen wiſſen,
Er läßt ſich ein'ge Mühe nicht verdrießen,

Paßt Alles, was die Donna ſingen ſollte,
Und nun aus Zartgefühl nicht thuen wollte,
Fünf Töne tiefer in des primo Basso Kehle,
Und deſſen Sang, daß er nicht todt ſich quäle,
Fünf Töne höher, der Seconda Donna zu Befehle.
Und ſieh, das Stück gefällt, wird applaudirt,
Kein Menſch ſich um das bischen Transponiren ſchiert,
Und der Charakter ſich in Alles arrangirt.
Ja, meine Herren, ſeht —
Das iſt's, was ewig ſteht,
— Ich ſag's auf dieſer Stelle,
Das ächt Univerſelle,
Wenn die Muſik, es ſing ſie wer da will,
Hoch oder tief, aus c, — aus gis — aus d — gleichviel,
In Kerkers Nacht, im grünen Feld,
Thier oder Menſch, Bär oder Held,
Wenn's ſingt! nur recht in's Ohr,
Das iſt das wahre Herzens-Thor.
Daher ich's behaupte vor der ganzen Welt,
Die italieniſche Oper mir allein gefällt,
Das iſt mein wahrer und ächter Schluß —
Alles Uebrige gilt keine taube Nuß.

(Er tritt ab.)

Die große franzöſiſche Oper erſcheint*).

Eine wohlgeborne Pariſerin: ſie geht auf dem Soccus einher, und bewegt ſich ſehr zierlich in dem ſie etwas unbequem beengenden, griechiſchen Gewande.

Das Corps de Ballet umgiebt ſie beſtändig; verſchiedene Götter lauern im Hintergrunde. Die Handlung ſpielt zwiſchen 12 Uhr und Mittag.

*) Nach einer ſchon 1670 in Paris ſelbſt erſchienenen Parodie der großen Oper.

Erſter Akt.

La Princesse. Cher Prince, on nous unit.
Le Prince. J'en suis ravi, Princesse.
Peuple, chantez, dansez, montrez votre Allégresse.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre Allégresse.

Ende des erſten Aktes.

Zweiter Akt.

La Princesse. Amour!

(Kriegeriſches Getöſe, ſie fällt in Ohnmacht. Der Prinz erſcheint kämpfend gegen ſeine Feinde, und wird erſchlagen.)

La Princ. Cher prince.
Le Pr. Hélas!
La Princ. Quoi?
Le Pr. J'expire!
La Princ. O Malheur!
Peuple, chantez, dansez, montrez votre douleur.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre douleur.

(Ein Marſch ſchließt den 2. Akt.)

Dritter Akt.

(Pallas erſcheint in den Wolken.)

Pallas te rend le jour.
La Princ. Ah quel moment!
Le Pr. Ou suis-je?!
Peuple, chantez, dansez, célébrez ce prodige!

Choeur.

Dansons, chantons, célébrons ce prodige.

Hanswurſt: (tritt mit brüſtendem Anſtande hervor, und ſpricht mit erhobener Stimme).

Leidenſchaft, Wort-Sturm, Deklamation,
Das iſt das Höchſte, all' anderm Hohn.
Siebenmal höher geſtrichene Noten
Sind unſerer Leidenſchaft kreiſchende Boten!
Hinauf in die Höhe
Mein ehrlicher Baß,
Das Kühnſte begehe,
Tenor's Rechte faß'.
Der ſtets tapfre Jüngling,
Der wird ſich ſchon wehren
Und von den Altiſten das Nöth'ge begehren!
Und ſo geh es fort und fort,
Immer hinauf,
Verdrängt der gemeinen Natürlichkeit Lauf.
Und ſeid ihr ſo endlich zum Höchſten geſtiegen,
Gelingt es gewiß, fallt ihr nicht, auch zu fliegen
Die Füße der Tänzer, die fühlen dann weiter
Die edlen Gefühle, die eure Begleiter.
Klopfet nicht ſüß verwirrt fränkiſches Herz,
Wenn in den Entrechats tobet der Schmerz.
Wenn aus des Pirrouets wirbelndem Drehen
Deutlich die heiligſte Freundſchaft zu ſehen.
Singen und Tanzen, und Tanzen und Singen,
Das nur kann wahrhaft das Höchſte erringen.
Trommeln, Poſaunen, vier Hörner, mein Beſter,
Ja nicht vergeſſen in Ihrem Orcheſter.
Siebenmal modulirt in einem Takte,
Wer fragt nach Urſach mehr, wenn es nur packte,
Blaſen Hoboen, Klarinetten und Flöten,
Mehr als zu drei andern Opern vonnöthen,
Wüthen die Bäſſe und Geigen zum Rauchen,
Können Sie gar noch den Tamtam gebrauchen,

Dann ſein Sie ruhig und ganz außer Sorgen,
Ruf iſt ihr Eigenthum, Sie ſind geborgen.
(Mit heftig raſcher Wendung ab.)

Es entſteht eine Pauſe. Das Publikum fängt an, nach und nach unruhig zu werden. Wiederholte Pauſe. Neuer verſtärkter Tumult. Die deutſche Oper will noch immer nicht zum Vorſcheine kommen. Die Direktion kömmt bei dem zunehmenden Lärmen in die größte Verlegenheit; endlich erſcheint Hanswurſt ganz erſchöpft und in Schweiß gebadet, und ſpricht:

Hochverehrtes Publikum, verzeihe, wenn ich keine Zeit habe, dir kürzlich zu ſagen, was ich in der Geſchwindigkeit vorbringen ſoll. Ich begreife dich wahrlich nicht, ich weiß nicht, wie du mir vorkommſt. — Wo bleibt deine ſo oft erwieſene Geduld, die ſonſt Alles ſo ruhig abwartet, wenn man es dir nur ſicher verſprochen hat. Ich glaube gar, du bildeſt dir am Ende ein, Rechte zu haben? Nun warte nur noch ein bischen, es iſt faſt billig, dir auch zu ſagen, warum du warten ſollſt.

Es geht, ehrlich geſagt, der deutſchen Oper ſehr übel; ſie leidet an Krämpfen und iſt durchaus nicht feſt auf die Beine zu bringen. Eine Menge Hülfeleiſtende ſind um ſie beſchäftigt, ſie fällt aber von einer Ohnmacht in die andere. Auch iſt ſie dabei ſo von den an ſie gemachten Prätenſionen aufgedunſen, daß kein Kleid ihr mehr recht paſſen will.

Vergebens ziehen die Herren Verarbeiter bald der franzöſiſchen, bald der italieniſchen einen Rock aus, um ſie damit zu ſchmücken, das paßt Alles hinten und vorn nicht. Und je mehr friſche Aermel eingeſetzt, Schleppen beſchnitten, und Vordertheile angenäht werden, je weniger will es halten.

Nun endlich ſind einige romantiſche Schneider auf die glückliche Idee gefallen, einen vaterländiſchen Stoff zu wählen, und in dieſem wo möglich alles zu verweben, was Ahnung, Glaube, Contraſte und Gefühle je bei andern Nationen wirkten und wirbelten. Hörſt du,

Publikum? ſchon rollt der Donner über unſerm Haupte, jetzt wird's gleich los gehen.

(Er zieht ſich erſchöpft zurück, und murmelt vor ſich im Abgehen:)

Die verdammte Proſa wird einem ſo ſauer, wenn man nun einmal gewohnt iſt, ein poetiſcher Hanswurſt zu ſein.

Allgemeine feierliche Stille, geſpannte Erwartung im Publikum.

Agnes Bernauerin, romantiſch-vaterländiſches Tonſpiel. Perſonen, ſo viel vonnöthen. Handlung im Herzen von Deutſchland.

Erſte Scene.

Verwandlung.

Zweite Scene.

Agnes und Brunhilde.

Agnes. Ach! Meine Seele iſt müde, matt, und abgetragen.

Brunhilde. O, Herrin! trage nicht ab der Menſchenleiden Fels ſteile Untiefen. Wenn Ihr, Fräulein, Geiſtwidriges erfaßt, werden Sie mir, edle Dame, das Mißgefühl mißdenken?

Agnes. Komm in den Schloßgarten, dort im dunkeln Schauerhaine wird mich leichter die nothwendige Ahnung meines Schickſals befallen. (Ab.)

Verwandlung. (Herzog mit Gefolge.) Ritter, folgt mir in den Prunkſaal, heute noch ſoll ſie Euch die Hand darreichen, oder Ottern und Schlangen im Burgverließ ihrer Gewohnheit nach — ihr verſteht mich — (Ab.)

Verwandlung. Albrecht tritt auf. Kaspar Du folgst mir.

Verwandlung. Ein Geist erscheint warnend.

Albrecht. Wer bist du, unbegreifliches Wesen?

Geist. Ich habe Macht, Alles zu thun, eile aber, edler Jüngling, später werd' ich dich schon retten.

Albrecht. Sie retten oder sterben.

Zwei Minnesänger treten auf:

Wartet, edler Herr, wir singen euch die Geschichte.

Verwandlung. Finale.

(Waldige Felsengegend. — Links im Hintergrunde ein Schloß, gegenüber ein Weinberg, weiter vor eine Einsiedlerhütte. — Links vorn eine Höhle, weiter vorn eine Laube, in der Mitte zwei hohle Bäume, weiter vorn ein unterirdischer Gang.)

Einsiedler

(tritt auf im singenden Gebete. — Agnes singt eine Arie im Schlosse, wozu Chor von Winzerinnen auf der andern Seite. — In der Laube schlummert Albrecht und singt träumend in abgebrochenen Tönen. — Kaspar singt vor Furcht eine Polonaise in den hohlen Bäumen. — Räuber in der Höhle singen einen wilden Chor. — Genien schweben schützend über Albrecht. — Kriegsgetümmel hinter der Scene. — Ferner Marsch von der andern Seite. — Natürlich Alles zugleich. — Zwei Blitze fahren von verschiedenen Seiten herab und zerschmettern Einiges).

Alle. Ha!

Der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

Trauer-Marsch. (Agnes wird auf die Brücke zu Straubing geführt. Sie bleibt an einem Nagel-Kopfe unten hängen.)

Albrecht tritt auf mit Reisigen.

Eingelegte Arie — — — — — — —

Recitativ: Auf, Freunde, keine Zeit ist zu verlieren, ein Augenblick Verzug raubt Ihr das Leben.

— — —

Schwört!

Chor. Wir schwören.

Albrecht. O Schwur!!

Allegro. Ueber Felsen und Meere,
Durch blinkende Speere,
Rett ich dich, auf Ehre,
Daß keiner es wehre,
Sonst schnitte die Scheere
Des Todes ihn ab.
Ich sehe dich winken,
Die Thränen dir blinken,
O warte doch, Grab!

Arioso. O Mägdlein,
O Blümlein
So wunderschön stille,
Das niemals was wille.

Chor. Seht — den Helden
Seht — ihn — rasen — —

Albrecht. Doch welch wundervolles Stöhnen,
Hör ich tief in mir so klöhnen,
Banger Ahnung Schauer-Wehen,
Muß ich in mir wachsen sehen.

Più stretto. Doch nein, ich eile, dich zu retten.

Chor. Eile.

Albrecht. Rettend will ich eilen, dich zu retten.

Chor. Ja.

Albrecht. Eilend, rettend dich mir retten,
Rettend eilend sprengen Ketten.
Passage (ei-ei-ei-ei-eilen).

Chor. Sieg oder Tod.

(Sie schwimmen alle durchs Wasser, der Kanzler spießt sich selbst an eine Stackete. Albrecht trägt die Geliebte auf seinem Arme herbei. Der Herzog kommt wüthend.)

Albrecht ruft: Vater!!!

(Der Herzog ist sogleich gerührt und segnet das nasse Paar.)

Schluß-Chor.

Nach Regen folgt Sonnenschein. Die Brücke verwandelt sich in eine Glorie, und Alles ist gut.

Hanswurst (tritt tiefsinnig und grübelnd ein).

Ich ahne was, und weiß nicht was.
Des Auges Blum' ist schmerztropfnaß,
Ich sehe es kochen und überall gähren,
Als wollt die Kunst noch eine Kunst gebähren.
O, ehrliches, deutsches Vaterland,
Mich hast du verfolgt, mich hast du verbannt,
Um fremdartige, ärgere Narren zu pflegen,
Sprich, war dies zum Heile, war dies zum Segen?
Den Engländer, Spanier, Welschen und Franken
Beseelt stets nur der Flug der Gedanken,
Sich selber und seinem Volk' würdig zu bleiben,
Und du, deutsche Kunst, schwächst im unschlüß'gen Treiben,
Was göttliches Dir nur vor Allen verliehen,
Erkenntniß und Anstoß aus Fremden zu ziehen.
Das hast Du mißbraucht in der eigenen Kraft,
Die herrlich und rein aus sich wirket und schafft.

Wenn frei von der Nachäffung eitelem Streben
Sie tragen will göttlichen Stoff in das Leben.

(Das Publikum wird unruhig, pocht und ruft ungestüm: der Hanswurst ist ein Narr geworden. Moral unnütz ꝛc. Schicksale, Maschinen, Posaunen.)

(Hanswurst macht einen Kreuzsprung und ruft:)

Ach verzeihn's, Ihr Gnaden,
Bitt' schön!
Wär mir bald was Erschrecklich's geschehn.
Plagt manchmal mich, weiß selbst nicht wie,
So eine Art Natur-Philosophie,
'ne alt üble deutsche Gewohnheit,
Naht sich nur selten der Tollheit,
Bin so dumm gewesen, zu früh zu kommen,
In 10 Jahren wird's vielleicht besser genommen.
Sind's nit bös auf den armen Kasperl,
Morgen früh spiel ich den Herrn von Hasperl.
Hat mich eine Art Volksthum ergriffen.
Hätten wohl recht, hätten's mir pfiffen.
Morgen bitt ich wieder um die Ehr,
Ich spiel den Schneider mit der Scheer.

(Wüthendes Bravoschrein. Der Hanswurst wird viermal herausgerufen; spricht von Nachsicht, Streben und Wiedersehen.)

Ein tobender, ergreifender Walzer fiel ein, die Masken verloren zerstreut sich in dem Gewirre, und die Zuschauenden machten nun ihren Herzen Luft.

— Welche ungereimte Farce — rief ein blauer Domino neben mir — dummes, absurdes Zeug, ein anderer. Man weiß ja gar nicht eigentlich, was es sein soll, ein Dritter.

Ein Spanier. Erlauben Sie, es liegt doch ein tiefer Geist im Ganzen, der mir erstaunt wohlgefällt.

Blauer Domino. Haben Sie es denn ganz gefaßt und verſtanden?

Spanier. Nein, das nicht, aber es hat doch ſo etwas —

Blauer Domino. Ich ſage Ihnen, es iſt ſchlecht, ich kenne den Verfaſſer, oder ich müßte mich ſehr irren, und aus deſſen Gehirn entſpringt nichts Vernünftiges, die ſchlechten Verſe —

Hanswurſt. Aha, blauer Ritter, ſchenk mir eine Lanze. —

Schnell verſchwand der Domino.

Hanswurſt. Ha Spiegelberg, Recenſent, ich kenne Dich. (Ihm nach.) Am Kredenztiſche eilte ein niedliches Bauermädchen auf eine Türkin zu. Ach, was iſt es Schade, daß Du das nicht geſehen haſt. Da war Dir ein allerliebſter Aufzug. Die Eine war gar hübſch angezogen, ſah etwas langweilig, aber doch freundlich aus, die Andere ſchnitt Dir Geſichter zum Todtlachen, ach und dann wurde es ſo herrlich ſchauerlich, Huh! es war gar zu ſchön. — —

Ein Zigeuner. Ja, es war göttlich.

Nein, rief mein Dichter aus, und ſetzte das eben zu leerende Glas Punſch vom Munde; was ſind das für verfluchte Urtheile. Der Eine findet's dumm, der Andere göttlich, der voll tiefen Sinns, weil er's nicht verſteht, die himmliſch wegen ein paar hübſcher Lappen.

Felix. Lieber Freund, hier haſt Du das Publikum aller Orten und Zeiten en Miniature, ſo glaubt ſich jeder Hausdampf für ſeine paar Groſchen Legegeld befugt, über Dinge abzuurtheilen, die er nicht verſteht, nie durchdachte, und wirft Jahrelanges Studium eines Kopfes durch ſeinen Beifall oder Mißfallen zu Boden, indem er ſich von ſeiner augenblicklichen Laune leiten läßt, die ihm vielleicht dieß im gegenwärtigen Augenblicke himmliſch vorſpiegelt, was er in einem andern langweilig findet. Ein ungeſchickter Statiſt, der eine Scene verdirbt, iſt ihm hinreichend, das Ganze ſchlecht zu finden, und ſo ſind die Herren Kunſtrichter der Gallerie, wie der Logen und des Parterre.

Dihl. Du haſt recht, ich habe das meiſtens gefunden, auch unterſcheidet ſich beſonders das Sonntags-Publikum von dem ge-

wöhnlichen ſehr: das gemeine Pakt ſäuft und frißt vorher gut, und will nur unterhalten ſein, ſucht ein Donauweibchen, lacht ſich halb todt, klatſcht, ruft ein Paar heraus, und ſiehe, das Ding macht furore.

Felix. Der noble Pöbel hört dann davon, will es auch ſehen, ſchimpft, geht aber wieder hin, und ſo verdirbt ſich der Geſchmack. Denn ſehr wahr iſt die Behauptung, daß man ſein Publikum ziehen könne. Gieb ihm lauter gute Kunſtwerke, und es wird endlich unter dieſen auch wieder die beſten hervor zu finden und zu unterſcheiden wiſſen.

Dihl. Hör einmal, Bruder, ſo ſehr ich Muſik liebe, aber, unter uns geſagt, Eure heilloſen Opern haben auch viel verdorben.

Felix. Da kommſt Du an meine empfindliche Seite. Wie oft ſoll ich Dir noch beweiſen, daß, ſo wahr auch die Bemerkung theilweiſe ſein mag, doch im Ganzen —

Ein Dieb, — ein Dieb, haltet ihn! hier! nein, da! — ſchrieen hundert Stimmen. Allgemeine Verwirrung entſtand, ich war augenblicklich von meinem Freunde getrennt, und drängte mich durch die Maſſe, ihn wieder zu finden, als eine tiefverhüllte Maske mich beim Arme faßte. — Sie haben gefunden, mein Prinz. Ich maß ihn von oben bis unten, vermuthete einen Spaß, und wollte weiter, als er mich wieder anhielt — erkennen Sie mich doch, mein Gnädiger, bin ich denn wirklich ſo unkenntlich, daß E. Durchlaucht ſelbſt ihren treuen (er raunte einen mir ganz fremden Namen Dario in mein Ohr) nicht erkennen?

Ich. Mein Herr, Sie irren ſich in mir.

Maske. Nein, ich irre mich nicht, E. D. kamen früher, als ich Sie erwartete, aber eben recht. O eilen E. D. es iſt hohe Zeit, Emilie — Wie Emilie! rief ich, und tauſend Ahnungen durchflogen mein Inneres, indem meine geſpannteſte Aufmerkſamkeit an dem Fremden hing. —

Maske. Nun ja doch, Emilie tanzt dort leidenſchaftlich, und endlich iſt der glückliche Zeitpunkt durch meine viele Anſtrengung er-

ſchienen, in dem Ihro D. das Ziel Ihrer Wünſche erreichen, oder wenigſtens ſich den Weg dazu bahnen können.

Ich (voll innerer Wuth). O Sie Vortrefflicher! dabei drückte ich ihm die Hand, daß er hätte ſchreien mögen.

Maske (den Schmerz verbeißend). Ja, ich konnte mir das aufwallende Feuer der Freude bei E. D. denken; doch eilen Sie nun, ehe meine Anſtalten vernichtet werden. Unſerer Verabredung gemäß, habe ich den Lieutenant F. und Wilhelm ſo inſtruirt, daß ſie immer Emilien umgeben. Sie liebt den Tanz leidenſchaftlich, Beide ſind vortreffliche Tänzer, ein aufgenöthigtes Glas Punſch wird dabei ſeine Wirkung nicht verfehlen, das anſtoßende Zimmer iſt bereitet, wo man ſie unter irgend einem Vorwande hinlocken wird. Die Tante iſt durch einen der Unſrigen, der ihre Aufmerkſamkeit zu feſſeln weiß, beſchäftigt. — E. D. erſcheinen zufällig in dem Zimmer, die Andern entfernen ſich ebenſo zufällig. Narkotiſche Düfte, und ein Prinz, welche Mittel, um ein ſo ſchwaches Hirngeſpinnſt als weibliche Tugend iſt, umzuwerfen — es kann nicht fehlen. —

Kaum hielt ich noch an mich. — Die beiden ſchwarzen Dominos, ſo fuhr die Maske fort, mit rothen Federn ſind unſere Getreuen. Emilie trägt ein einfaches weißes Kleid, mit Lilla-Bändern, die Schleife unter der Bruſt in E. D. Händen ſoll uns das Zeichen des Siegs ſein, jetzt aber erwarte ich ſchnell die Befehle, denn nochmals, es iſt hohe Zeit. —

Ja, erwiederte ich ſchnell beſonnen und gefaßt, — es iſt ſehr hohe Zeit, erwarten Sie mich an jenem Pfeiler, ich will ſelbſt ſehen und Wilhelm unterrichten. — Bald hätte ich das Beſte vergeſſen, rief er mir nach. — Die Looſung der unſrigen iſt — Freude! — Gut, rief ich, und verſchwand in der Menge, meinen Freund Dihl aufzuſuchen. Heere von tobenden, quälenden Gefühlen kämpften in mir, tauſend Pläne durchkreuzten ſich in meinem Innern. Ich wählte und verwarf, und doch waren die Augenblicke ſo koſtbar. Thor, der du biſt, ſagte ich zu mir ſelbſt, auf den bloßen Namen Emilie hin geräthſt du ſo in Feuer? Wer bürgt dir dafür, daß dieſes die Emilie iſt, die du meinſt? Doch wenn auch nicht, hier iſt

von Vernichtung eines Bubenſtücks die Rede, daher friſch Hand ans Werk, und nicht erſt unterſucht. Da rannte mir, o Glück, mein Dichter in die Hände, voll Freude umarmte ich ihn als wie nach langem Wiederſehen, und klar ſtand's auf einmal vor mir, was geſchehen müſſe. Hier giebt's etwas für dich zu thun, ein Wagſtück, aber ſchnell und mit Klugheit. Er. Vortrefflich, nur wie? wo? wann? — Ich erklärte ihm mit ein paar Worten den Verlauf der Sachen, und bat ihn, nun eilends zu dem tanzenden Paare zu gehen, den Tänzern die Looſung zuzuflüſtern, Emilien ohne Umſtände am Arme zu nehmen, ſelbſt wenn ſie ſich ſträuben ſollte, nicht nachzugeben, und ſie ſo in den nächſten beſten Wagen zu werfen und nach Hauſe zu bringen, indeſſen ich mich anders maskiren und den Ausgang der Sache abwarten wollte. — Die Lilla-Schleife unter der Bruſt bringſt du mir als Wahrzeichen deines glücklich vollendeten Auftrags mit, und nun eile, fliege, die Freundſchaft, ja das Leben deines Freundes, fleht dich darum an. — Dihl. Sei nicht ſo curios, das iſt ganz ein Caſus für mich, ich hole dir ſie aus zehntauſend Teufeln heraus, verlaß dich auf mich.

Fort eilte er, und ich wechſelte meine Maske. Der erſte Drang der aufwallenden Leidenſchaft war vorüber, und ich ließ nun mein Selbſt vor mir ruhig die Muſterung paſſiren; denn das Handeln war Werk des Augenblicks, des innern Dranges geweſen, von dem ich mir keine Rechenſchaft geben konnte.

Warum haſt du ſie nicht ſelbſt gerettet? fragte der Kopf, und leiſe antwortete das Gefühl, — das ſich zu gern in dem Gedanken wiegte, meine Emilie müßte die Gerettete ſein; — daß es die Gewißheit vom Gegentheile nicht hätte ertragen können, daß daher die gefällige Phantaſie gleich einen Ausweg zu finden wußte, der ſich ja ſogar mit dem ſchönen Titel der Uneigennützigkeit ſtempeln ließ. Leben denn Herz und Kopf im ewigen Kriege mit einander, ſuchen ſie ſich denn immer gegenſeitig zu überliſten, ſoll die Rechte nie wiſſen, was die Linke thut, ſelbſt wenn ſie es ſieht? — ewiges Räthſel dir und andern Menſchen! — — —

Beobachtend näherte ich mich Dario, der mit allen Zeichen der lebhafteſten Ungeduld noch an ſeinem Pfeiler lehnte.

Endlich mochte es ihm doch zu lange dauern, denn er verließ ihn und verſchwand. Einem Träumenden gleich, wankte ich herum, voll Erwartung und Furcht über das lange Ausbleiben meines Freundes. Ach, laß mich, fuhr ich ärgerlich einen zudringlichen Polichinello an, der mich mit ſeinen Späßen unterhalten wollte. Nun, nun, nur nicht ſo trotzig, mein Herr, ſagte er, und hielt mir die Lilla-Schleife vor die Augen — Ach Du! in dieſem Aufzuge, eile, erzähle. — Alles mit Ruhe, Herr Bruder, erſt ein Glas Punſch. Wir gingen in ein Seitenzimmer, und nach einigen derben Zügen löſte ſich Dihl's Zunge. — Alles ging vortrefflich, ich gab meine Looſung, man war höflich, ich nahm Emilien an den Arm, ſie verwunderte ſich, ich führte ſie weg, das nahm ſie übel, ich bringe ſie an den Wagen, da ſchrie ſie, und hätte mir bei einem Haare die ganze Geſchichte verdorben. Ich machte ihr denn in ein paar Worten begreiflich, daß man ihrer Tugend zu nahe treten wolle, daß ein unbekannter Edler, das biſt Du, Herr Bruder, mir den Auftrag gegeben hätte, ſie auf dieſe einzig mögliche Art zu retten, und daß ſie dem Kutſcher nur in Gottes Namen ihre Wohnung anweiſen könnte.

Da hätteſt Du das nette Geſchöpfchen ſehen ſollen, wie es Thränen der freudigen Dankbarkeit vergoß, daß es einem ſelbſt ganz curios ums Herz wurde. Und gar zu Hauſe, als ſie ſich ganz in Sicherheit ſah, die Maske abnahm, das Engelgeſichtchen mich anſah, und bei meiner Bitte um die Schleife, mit den rührendſten Tönen ihren Dank ſtammelte, da — Herr Bruder, da beſchloß ich, wenn's nicht Deine Emilie iſt, ſo bin ich ſo frei und liebe ſie!

Ich. Nun, und weiter, wie verließeſt Du ſie?

Er. Ja, ſieh, bis hierher war's eigentlich eine lederne Commiſſion geweſen, ohne ſonderlichen Spaß, ich war alſo ſo keck, das Ding auf meine Weiſe zu variiren, auszuführen, und einige Contra-Subjekte hinein zu verweben.

Ich. Du wirſt doch nicht —

Er. Ja, höre, wie ich ſie verließ, da fiel mir auf einmal

ein königlicher Spaß ein. Ich blätterte in dem Regiſter meiner Bekanntſchaft nach einem freundlich gemüthlichen Weſen, das nicht zu der grauſamen Race gehörte, und gleich zu finden wäre. Es fiel mir eins ein, und auf der Treppe kehrte ich noch einmal um, und erbat mir von Emilien ihren ganzen Anzug.

Ich. Ha, Abſcheulicher! das Kleid, das ſie trägt, wollteſt Du —

Er. O ſei ſtill, Du ſprichſt wie ein Verliebter, das heißt dumm, — kurz, ich erhielt das Kleid, flog damit zu einem Püppchen, kleidete es darein, inſtruirte es etwas, ſagte, es ſei was zu verdienen, wenn ſie es geſcheidt machte, ſchleppte ſie in den Saal, übergab ſie einer der ſchwarzen Masken, der ich befahl, ſie in das bewußte Zimmer zu bringen, und eben als ich meine Operation vollendet hatte, trat der Prinz, den ich recht gut kenne, in den Saal.

Ich. Und nun?

Er. Ja, nun weiß ich weiter nichts, als daß ich meine Pſeudo-Emilie ihrem Schickſale überließ, mich umzog, und nun als demüthiger Sklave vor Dir erſcheine.

Ich. Du haſt da einen unüberlegten Streich gemacht, da Dich das Mädchen kennt.

Er. O dafür ſorge nicht, derlei bekömmt mich ſelten und nie allein zu ſehen, zudem iſt es eine neue Acquiſition, die erſt angekommen. Aber was Rechtes gäbe ich darum, wenn ich die verfluchten Geſichter ſehen könnte, die S. D. ſchneiden werden, wenn ſie ſtatt des ſpröden Tugend-Engels ſo ein frommes willfähriges Täubchen finden.

Ich. Bei alle dem find' ich für gut, daß wir uns entfernen. Du weißt nun doch Emiliens Wohnung?

Er (ſchlägt ſich vor den Kopf). Ich Eſel, nein, über meinem ſchönen Plan habe ich gar nicht daran gedacht, darauf acht zu geben.

Ich. Alſo alle Hoffnung wieder verſchwunden, je zu entdecken, ob ſie es war oder nicht? Komm, ich bedarf der Ruhe und dies Gewirre fröhlicher Menſchen ekelt mich an.

Schlaflos durchwachte ich die Nacht. Gedankenlos durchträumte ich einige Tage. Ich war in jener unglückſeligen Stimmung, in der leidenſchaftliche Menſchen ſo oft ſich finden, weil der Stoff des Unglücklich-Fühlens mehr in ihnen liegt, als von außen erzeugt wird. Wo andere Menſchen bloße Freude fühlen, möchten ſie jauchzen. Wo Andere wehmüthig werden, verzehrt ſie der Schmerz. In Extremen leben, fühlen, handeln ſie. Und eben dieſe unendliche, Alles umfaſſende Wärme, die allein Schillers „Seid umſchlungen Millionen — dieſen Kuß der ganzen Welt" — verſteht, iſt es, was ihr Unglück im Gefühle nie zu füllender Leere in Ihrem Innern erzeugt.

Ich floh zur Muſik und hoffte, von dieſen Leidenſchaften getrieben, ja bis zur Fieberhitze entflammt, mein Gefühl in Tönen ausſprechen zu können, aber umſonſt. Ein Chaos waren meine Ideen. Die Fülle meiner Empfindung verſchlang ſich ſelbſt gebärend wieder, und ſtumpfes, gedankenvolles Nichts-Denken war das jedesmalige Ende.

Die gewöhnliche Bemerkung alſo, der Luſtige könne gut luſtig und der Traurige gut traurig componiren, — wurde an mir zu Schanden. Wer dieſe Bemerkung nachſagt, kennt den Menſchen nicht. Alles Tief-Empfundene fühlt ſich, aber ſagt ſich nicht. Der Moment, Geiſtes-Produkte zu erſchaffen, muß in jener gewiſſen ruhigen Stimmung als Grund-Element ſich bewegen, welche, eigner, in dem Augenblicke willkürlich erzeugter Begeiſterung fähig, das individuelle Ich, ſo zu ſagen, ganz zu verlaſſen und in das andere, das zu ſchaffende, überzugehen im Stande iſt. —

Dieſer Zeitpunkt war nun für mich nicht da, und nur nach und nach kennte ich wieder meiner Ruhe habhaft werden, indem ich nach dieſem letzten Zufalle, — der mich ſo glücklich meiner Emilie zu nähern ſchien, und doch wieder meine ſchönen Träume in ihr altes Nichts zurückſinken hieß, da aller Nachforſchungen ungeachtet keine Spur mehr von ihr zu entdecken war — feſt überzeugt ward, daß ich ſie nie finden würde, daß das Schickſal ſie mir nicht beſtimmt

habe, und Vernunft und Ueberlegung mir endlich auch weis machten, ich werde mich beruhigen, ja, sie vergessen — können.

Der zufällige Anblick meines Masken-Kleides weckte wieder sehnsuchtsvolle Erinnerungen an sie in mir auf; mechanisch fuhr ich in die Tasche des Rocks, den ich jenen Abend anhatte, fand ein Papier darin, und erkannte es beim ersten Anblicke für das Gedicht, welches mir der Teufel zum Componiren gegeben, und das ich auf die nächste Redoute zu bringen versprochen hatte. Daß es an eine Emilie gerichtet, war mir ja hinreichender Beweggrund gewesen. Aber jetzt wollte ich auch dessen Inhalt meinen prüfenden Blicken unterwerfen. Ich las — — —

Der herzliche liebe Geist, der im Ganzen leuchtete, begeisterte mich. Beim zweiten Lesen stand die Melodie klar vor meiner Seele, und ich eilte, sie zu Papiere zu bringen, und während des Niederschreibens vollends zu feilen und zu runden, als mein Freund Dihl mich bei der Arbeit überraschte.

Na, Gott sei Dank, endlich wieder ein zufriedenes, heiteres Gesicht, denn Du arbeitest; störe ich?

Ich. Immer, und nie. Sprich nur fort.

Dihl. Sieh, das ist mir unbegreiflich, und ich habe Dich schon lange fragen wollen, wie Du ein Gespräch führen und dabei arbeiten kannst.

Ich. Ja, lieber Freund, ich möchte beinah mit Plato glauben, der Mensch, oder wenigstens ich, habe zwei Seelen; wenigstens habe ich offenbar zwei Dinge in mir, wovon das eine das Ton-Wesen, und das andere das zum Gesprächsel abgerichtete ist. Denn ich kann sehr bequem von ganz andern Gegenständen zusammenhängend sprechen und doch, mit voller Seele und ganz von meinem Objekte erfüllt, Ton-Ideen bilden und componiren. Doch muß ich gestehen, daß es mich angreift, und ich mich dabei wie ein Magnetisirter be-

finde, da der Mund von Dingen ſpricht, von denen er eigentlich nichts weiß und nichts denkt.

Dihl. Und iſt Dir das bei allen Arten von Componiren gleich?

Ich. Nein, doch nicht ganz, die ſogenannten eigentlich ſtrengen Kunſt-Arbeiten, als Fugen ꝛc., halten mich mehr ab, beides zu vereinen.

Dihl. Das iſt kurios, denn ich ſollte denken, juſt bei dem Zeug brauchte man am wenigſten ſeine Einbildungskraft zuſammen zu nehmen, und dafür nur ſeinen Kirnberger Fux, Wolf, oder wie die Thiere alle heißen, gehörig im Leibe zu haben.

Ich. Ach, eigentlich thut es einem bei dieſen abſtrakten Arbeiten am nöthigſten, das Gefühl als Leitſtern zu haben, damit man nicht durch die Schulgelehrſamkeit und ihre Künſte ſich in den trocknen Sand der Langenweile leiten läßt.

Dihl. Da Du jetzt ſo vernünftig mit mir ſprichſt, machſt Du wohl keine Fugen?

Ich. Daß ihr Laien die armen Fugen nicht ungeſchoren laſſen könnt — nein! ich habe eben ein Lied componirt.

III.

Dem Geſellſchaftszirkel entronnen, betrete ich mein ſtilles, einſames Zimmer, und wohlthätig umfaßt mich die Oede, die mir wenigſtens erlaubt, den ſelbſtauferlegten Zwang abzulegen, der mein Inneres vor der Welt verſchließt, — der durch Kampf mit den Verhältniß-Stürmen errungen zu einer äußeren Ruhe ſich formte, ſo, daß Wenige unter meiner freundlichen, und vielleicht ſogar fröhlichen Hülle, den Gram ſuchen werden, der mich verzehrt, und meinen Geiſt und Körper benagend aufreibt.

Nur unter dem Drucke hebt ſich die Welle, nur gedrückt zeigt die Stahlfeder ihre Schnellkraft, und die ungünſtigſten Verhältniſſe und Lagen — nur gebahren große Männer. — Dann ſteht die Anwartſchaft auf Großes feſt begründet in mir, denn nie hat wohl ein Sterblicher ſich widerlicherer, unterdrückenderer und talentlähmenderer Umſtände zu rühmen gehabt, als ich. Bei den kleinſten wie bei den bedeutendſten Unternehmungen meines Lebens warf mir das Schickſal feindliche Dinge in den Weg; und gelang mir je etwas, ſo waren gewiß die überſtiegenen Hinderniſſe, überwundenen Schwierigkeiten, unglaublich, und verbitterten den Genuß. Eine beinahe förmliche Stumpfheit gegen alle Schickſals-Schläge iſt der einzige Gewinn, der noch das höchſtzermalmende Gefühl mit ſich bringt, daß ſelbſt die Freude keinen reinen Eindruck mehr auf mich zu machen im Stande iſt, weil geſpenſterhaft die feſte Ueberzeugung mit ihr Hand in Hand vor mich tritt, daß ich ſie nur verbittert genießen kann. Vom Mutterleibe an beſchrieb mein Lebenspfand andere Linien als die eines jeden andern Menſchen. Ich erfreue mich nicht der Erinnerung froh durchgaukelter Kinderjahre; kein freies Jünglingsleben erhob mich. Im Alter des Jünglings ſtehe ich da, an Erfahrung ein Greis, Alles durch mich, Alles aus mir, nichts durch Andere. Ich habe nie geliebt, denn nur zu bald zeigte mir immer meine Vernunft, daß alle Weiber, von denen ich Thor geliebt zu ſein wähnte, nur aus den erbärmlichſten Antrieben mit mir ſpielten, die eine liebelte mit mir, — weil ich vielleicht der einzige Menſch unter 40 Jahren im Orte war, die Andere lockte die Uniform, und die Dritte glaubte vielleicht mich zu lieben, weil ſie das Bedürfniß zu liebeln hatte, und der Zufall gerade mir den Eintritt in ihren häuslichen Zirkel verſchaffte. Mein Glaube an die Weiblichkeit, von der ich ein hohes Ideal in der Bruſt trage, iſt dahin, und alſo auch ein großer Theil meiner Anſprüche auf menſchliches Glück. Wenn ich nur je eine fände, die ſich wenigſtens die Mühe geben wollte, mich ſo geſchickt zu betrügen, daß ich ihr glaubte. Wie dankbar wollte ich ihr auch beim Erwachen dafür ſein.

Ich fühle es, ich muß lieben, ich bete die Weiber an, und haſſe, verachte ſie — ich kannte nur die zarten Bande der Bruder- und Schweſter-Liebe, meine Mutter ſtarb mir früh, mein Vater liebte mich überzärtlich, und trotz aller Achtung und Liebe, die ich ewig für ihn hege, entzog ihm dieß mein Vertrauen. Ich fühlte ihn manchmal ſchwach gegen mich, und dieſe Liebe verzeiht ſich nie.

Freunde glaubt' ich gefunden zu haben. Die Gewohnheit meines Umgangs hatte ſie an mich gefeſſelt, wir trennten uns und ich war vergeſſen. Ich warf mich der Kunſt in die Arme, betete die großen Künſtler abgöttiſch an, und fand ſie endlich bei der geſuchten Vertraulichkeit mit ihrem Götterthume, beinahe zu mir herabgezogen. Die Meiſter widerſprachen ſich, was ſollte der Lehrling thun? Lägen nicht in dir, göttliche Kunſt, die Regeln, dich zu faſſen, ich wäre verloren geweſen. Und du, meine einzige Erquickung, mein Alles, auch du kannſt feindlich vor mir ſtehen, und mich, indem ich glühend dich umfaſſe, im Gefühle meines Nichts vor dir zu Boden ſtoßen. Herkules Kleid der Menſchheit, alles umengende Verhältniſſe, ihr ſeid es, die mich mit mir, mit meinen Freunden, der Kunſt und Gott entzweien, indem ich euch Allgewaltigen mich füge, zernichte ich mich, indem ich lache, vergehe ich, und bei einem Bonmot ſpreche ich mein Todesurtheil.

Kurz, Erbärmlichkeit iſt das Loos des Menſchen, in nichts der Vollkommenheit nahe, ſtets unzufrieden, uneinig mit ſich ſelbſt, iſt er ein perſonifizirtes ſchwankendes, immerwährendes Treiben, ohne Kraft, Willen, Ruhe. Denn das Momentane aller dieſer Dinge als Erſcheinungen iſt nicht zu rechnen, und ſelbſt dieſe Aeußerungen, die aus der Fülle meines Ichs kommen, ſind der Beweis davon.

IV.

Don Juan.

Das Parterre war ziemlich beſetzt, die Logen leer und das bewies mir augenblicklich, hätte ich es auch nicht ſchon gewußt, daß etwas Gutes aufgeführt würde. Ich pflanzte mich in die Mitte neben ein paar Menſchen, von denen ich am wenigſten Störung erwartete, indem der eine, das Kinn auf ſeinen Stockknopf geſtützt, verſtohlen, als gehöre er nicht hierher, Alles von der Seite betrachtete, durch manchen Seufzer, wenn ſo ein junger Brillen-Mosje vorbei ſchwebte, ſein Bedauern und Erſtaunen verbarg, und durch ſeinen Anzug und ganzes Weſen, das dem Zuſchnitte einer Bravour-Arie aus Leo's Zeiten entſprach, mir bewies, daß er um funfzig Jahre früher, als ich, geboren ſein müßte. Mein anderer Nachbar, mit markirten Geſichtszügen, funkelnden Augen, und in ſchwarzer Perrücke, mußte in Italien geweſen ſein, denn, über das lange Warten ungeduldig, brummte er manche Gebet- und Fluchformel vor ſich hin, und bezeigte ſich nur zuletzt, als es ihm zu arg ward, als guter Deutſcher, durch ein ehrliches Kreuzdonnerwetter.

Randbemerkungen beim Entwurfe des Plans zu Tonkünſtlers Leben.

Kieſel. Weltwellen machen ihn rund, bis das Moos der Liebe ihn feſt hält.

Der Sachſenſpiegel ſchreibt von herumziehenden Muſikanten: einen Muſikanten muß man nicht unter ehrlichen Leuten dulden.

Bekanntſchaft Dihls. Thüre zuſchlagen; es fällt Jemand die Treppe herunter und auf ihn, rafft ſich ſchnell auf, umarmt ihn auf's Feurigſte, dankt für das Glück, das er gehabt, auf Felix zu fallen.

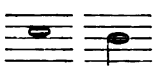
„Mein Herr, ſind Sie toll, oder halten Sie mich für einen Narren?“ „Wer ſind Sie?“ „Ach, ich bin gar nichts; aber darf ich fragen, wer Sie ſind?“ Ich, ſeufzend: „auch eigentlich nichts. Doch nennt man gewöhnlich Leute meines Gleichen Künſtler. Ich mache auch Kunſtſtücke; z. B. einen Verleger zum Bezahlen zu bringen und dergleichen — wenn es Ihnen gefällig iſt, fangen wir gleich bei dem zweiten Jahre unſrer Bekanntſchaft an ꝛc.“

Kapellmeiſter Strich, der Alles ſtreicht.

Ziſchen aus dem — — er Parterre.

Die krittelnden Hörer, die endlich ihre Ohren zu einer Art von Skelettir-Werkzeugen geformt hatten, wo das Empfangene augenblicklich des Blüthenſtaubes beraubt, auch Mark und Knochen durchwühlt wird, um ſich dann ſpäter gelegentlich allenfalls beim Zahnſtochern einem gründlichen wohl erlaubten Enthuſiasmus zu überlaſſen, oder wenn es nöthig, ihn erſt ſelbſt zu arrangiren.

Italieniſche Cadenzen, ein Gerüſt, an das der Sänger ſeine beſten Pretioſen hängen kann, und ſie nach Wohlgefallen ſchmückt. Das ſchwarze Gerüſt bei einer Illumination.

Kapitel mit Notenbezeichnungen  ꝛc., die am Ende, wenn er ſein Leben überblickt, in einen Choral-Schluß endigen, und vorher einen Cirkel-Canon bilden, der vor- und rückwärts daſſelbe giebt. Bild des menſchlichen Lebens überhaupt.

Mein Stil kommt mir bunt, und weil er oft ſeinen Gegenſtand erſchöpfen möchte, etwas preciös und bombaſtiſch vor. Doch kann ich mich nicht von ihm trennen, ſo ſehr ich eines Goethe, Schlegel ꝛc. Klarheit ehre und innig liebe. Es mag vielleicht juſt das Muſikaliſche in mir ſein. Die vielen bezeichnenden Beiwörter ſind faſt das, was das Inſtrumentiren einer muſikaliſchen Idee iſt, von der ich mir bewußt bin, ſie ganz ſo wirkungsvoll, als ich mir ſie denke, wieder geben zu können, was mir aber beinahe nie von den Ideen gelingt, die ich durch die Sprache einem zweiten verdeutlichen möchte.

Das Schwerſte iſt, den Beifall des Thoren zu ertragen, und man kann ſich geduldig auspfeifen laſſen, während man bei dem

Bravo des Unverständigen ihn gern hinter die Ohren schlagen möchte. Wer das verwinden und hinunterschlucken kann, hat es schon weit in der Selbstverläugnung und Weltklugheit gebracht, und ich gratulire.

Bezeichnung gewisser Kunst- und Zeit-Epochen, durch sich überall ähnliche Formen und Gebräuche im Leben und der Kunst. Beinahe auf einige Takte, Verse und Ceremonien zu reduciren, z. B. erste Epoche, vor Luthers Zeit. Durch scharfe Zeichnung, kurz, halb Carricatur deswegen. Alles Alte steif und ehrenfest, pedantisch die Reifröcke. Tänze eben so. Das Eckigte und Hölzerne, Spitzige, wie die alten Kommoden, und die Guiguen, Sarabanden ꝛc. im Gegensatze.

Zweite Epoche. Von den meist bacchantischen, wollüstigen, übermüthigen Tänzen.

Kurze Epoche mit Geßner ꝛc., von Pleyel und zum Theil Haydn. Schein von Unverständlichkeit Klopstocks und Mozarts.

Dritte Epoche. Schnelle Kriege, schnelle Tempo's, Vorstellung des alten und neuen Allegro, wie sie an einander vorbeilaufen. Mystik und Romantik in der Dichtkunst und Musik. Komisches Beispiel. Isegrim.

Einzelne Gedanken und Notizen, ohnstreitig zur Benutzung bei Tonkünstlers Leben bestimmt.

Trennung des Theoretischen und Praktischen. Das Letztere muß von Jugend auf uns angeboren und mit erzogen sein, als zur Natur und dem Leben gehörig, und später, wenn der Verstand ohnedies reifer wird, darf er urtheilen und wägen und besonnener gehen.

Es iſt doch etwas ganz Eigenes im Leben, daß man ſo oft gegen die, die man am liebſten und feſteſten im Herzen trägt, ſich ſolcher Fehler ſchuldig macht, da man doch bei gewöhnlichen Menſchen und Geſchäften ſo gern flink bei der Hand iſt, mit umgehender Poſt zu antworten. Ginge es mir allein ſo, und allein Dir gegenüber, ſo würde ich das mir unbegreiflich und unverzeihlich finden; aber da das vielen meiner beſten Freunde ſo mit mir, und mir ſo mit ihnen geht, ſo glaube ich wohl zu fühlen worin es eigentlich ſitzt. Dem halb und ganz Fremden nähert man ſich in einmal feſtgeſtellten Formeln, ſagt ihm nichts mehr und nichts weniger, als eben zu der beſprochenen Sache nöthig iſt, und ſomit iſt Alles abgethan. Nicht ſo dem Freunde. Ihm etwas halb zu geben, widerſtrebt dem liebenden Gefühle. Man will ihn ganz mit ſich leben laſſen, ihn in den Freuden- und Leidenkreis führen, der uns umgiebt. Für ihn ſcheint uns jede Kleinigkeit wichtig, und am Abend eines jeden Tags möchte man ihm denſelben vorlegen können. Je weiter der Raum, der ſie trennt, je ſeltener wird der Ideen-Austauſch, und haben Umſtände uns einige Zeit verhindert, ihnen unſer Leben und Sein mitzutheilen, ſo befällt uns jenes unbehagliche Gefühl, als hätten wir ihnen etwas vorenthalten, was nicht, oder doch ſehr ſchwer, nachzuholen ſei, und ſo kommt es endlich, daß eine ſcheinbare Kluft entſteht, die ſchmerzlich genug iſt.

Das ſcheinbar abgeriſſene Phantaſtiſche, was mehr Phantaſieſtück als gewöhnlich geregeltes Muſikſtück erſcheint, iſt ohnſtreitig, wenn es etwas iſt, nur ganz bedeutenden Genie's möglich — die ſich eine Welt ſchaffen, in der es nur ſcheinbar bunt zugeht, die aber gewiß den wahrgefühlteſten innern Zuſammenhang hat, wenn man ſie mitzufühlen im Stande iſt. Aber in der Muſik, deren Ausdruck ſo viel Unbeſtimmtes hat, und wo dem individuellen Gefühle ſo viel ſelbſt zu fühlen übrig bleibt, iſt es höchſtens nur einzelnen ganz gleichgeſtimmten Seelen möglich, mit dem Gefühlsgange, der ſich gerade auf dieſe Weiſe entwickelt, gerade dieſe Gegenſätze nothwendig

findet, gerade dieſe Meinung allein für wahr hält, gleichen Schritt zu halten. Des wahren Meiſters Sache jedoch iſt es, hochwaltend über ſeine wie über andere Gefühle zu herrſchen, und das Gefühl, das er aufſtellt, feſtgehalten in ſich ſelbſt blos mit den Farben und Nüancen wieder zu geben, die ſogleich ein vollendetes Bild in der Seele des Zuhörers ſchaffen.

Die wahre Geſchichte iſt oft das Unwahrſcheinlichſte, und würde im Gewande der Dichtung für ganz unſinnig ausgegeben werden; aber das iſt die eigene Bizarrerie des Lebens, daß es das Naheliegendſte überſpringt, und dadurch die Wahrheit zur Fabel ſtempelt. Man könnte alſo faſt ſagen, es ſei nicht Alles wahr, was wirklich geſchehen ſei; oder es giebt Dinge, die ſich begeben haben, erzählt aber zur Lüge werden.

Das Geſchenk einer Sache, die nur einmal vorhanden, oder ſelten iſt, erhält dadurch ſo hohen Werth, weil es wie ein Geheimniß zwiſchen zwei Liebenden beſteht, das vielleicht alle Welt ſieht, aber das doch für Beſitzer und Geber einen magiſchen Schleier des ſüßen Liebes-Geheimniſſes hat.

Von welcher Wirkung iſt dieſer Uebergang! Ha! nun wird die in drei oder vier, oder gar nur in einem Takte beſtehende Modulation genommen, und in den geiſtigen Weingeiſt geſetzt. Wodurch ſie herbeigeführt, warum ſie ſo und nicht anders wirken muß, weil ſie ſo geſtellt iſt, daran denkt kein Menſch. Es iſt ſo, als wollte man eine einzelne Naſe, oder einen glücklichen Lichtpunkt aus einem Gemälde ſchneiden, und einzeln als Rarität zeigen. Die Zuſammenſtellung iſt's und nicht die Sache.

Verderbliche Wirkung der Anekdoten von großen Meistern als Schnellarbeiter ꝛc. auf junge Gemüther, und übles Nachäffen ꝛc.

Die Wahrheit ist der sich immer gleiche göttliche Strahl, der sich nur durch die Seelenwolken bricht und dem Prisma der Phantasie seine verschiedenen Farben leiht.

Eitelkeit und Eigenliebe behaupten unter allen Umständen bei den Weibern ihre Rechte, man schmeichle ihnen, wenn und wo man will, selbst unter den traurigsten Umständen, immer schlürfen sie den dargebrachten Weihrauch mit Vergnügen. —

Die bösen Leute, besonders die deutschen Componisten, wollen der italienischen Oper wohl Arges nachsagen; so behaupten sie z. B., die besten der Italiener hätten gar keine Charakterzeichnung. Doch das ist wohl etwas übertrieben; es fällt doch Alles so in's Gehör, und die Melodie geht doch über Alles. Es ist wahr, daß bei dieser Oper gerade die Prima donna das Unglück gehabt, heiser zu werden, daß der berühmte Componist, um seine besten Stücke nicht zu verlieren, ihre Arie in einen andern Ton setzte, damit sie der Primo basso vortragen konnte, wogegen die Seconda donna des Bassisten Arie übernahm, ohne daß ein Mensch ein Vergreifen im Charakter hätte dadurch merken können, aber das ist doch die Schönheit der wahren Musik, die dann gefällt, es mag sie singen wer will, und sie mag aus einem Ton gehen wie sie will, doch stets die wahre ist. Universalität und eine italienische Arie passen zu allem, daher ich behaupte, die italienische Musik ist die erste.

Compositions-Routine.

Gedanken, oder die Seele, müssen wie ein anderes Glied des Körpers genährt und gezogen werden, um in einer gewissen Form

zu denken. So fehlt es dem Theater-Componiſten eben ſo wenig an Fähigkeit, gute Symphonien zu ſchreiben, als umgekehrt. Das erſte Stück einer andern Gattung iſt immer das ſchwerſte, es iſt leicht in Nachahmung zu verfallen, hat man erſt eins gemacht, ſeinen Ideengang in dieſes neue Modell gepreßt, ſo geht es; daher Haydn ſo groß in Symphonie ꝛc. Alle Melodien bekommen unwillkürlich dieſen Charakter, dieſen Zuſchnitt. Das Genie iſt univerſell, wer es hat, kann Alles leiſten, Umſtände, Zufälle formen es. Es iſt nicht möglich, in allen Stilen und Gattungen zu gleicher Zeit groß zu ſein, man iſt es aus eben dieſen Gründen nur periodiſch in einem Fache, alle guten Opern kommen einander nahe.

Muſik-Catalog der beliebteſten Arbeiten:

Die Schöpfung, für 1 Flöte. Die Schlacht von Auſterlitz für 2 Guitarren.

Die Jahreszeiten, für 2 Flageolettchen, arrangirt von A. E. Müller in Leipzig.

Muſikaliſches Blumenkörbchen, eine Monatsſchrift für gebildete Dilettanten zum Selbſtvergnügen am Clavier oder Forte Piano enthaltend:

Das Finale des erſten Akts aus der Oper: Don Juan mit gehörigem Fingerſatze, für eine Singſtimme eingerichtet.

Die Leonore von Bürger und die

Kindes-Mörderin von Schiller, nach bekannten Volksmelodieen arrangirt.

Ein Stern iſt das auf den Rock genagelte Patent, Alles, was man ſagt, mit einer Verbeugung beantwortet zu ſehen.

Nur der innig harmoniſch verwandte Ton bringt die Saite zur Erzitterung, er weckt ihr inneres Leben, ohne es zu berühren, ein Glas ſprengt der ihm eigne zu ſtark angegebene Ton. So kann

auch des Menſchen Herz, triffſt Du deſſen Ton, ergriffen, bewegt, zum Mitklingen, bis zum Zerſpringen gebracht werden.

Liebhabereien. Beſonders bewundere ich das Piano und Forte, das jeder ſich ſo zu arrangiren weiß; wenn ich einmal meine Sache gelernt habe, ſo will ich auch hören laſſen, daß ich ſie kann.

Italieniſche Muſik. Inſtrumentation.

Oboi coi Flauti, Clarinetti coi Oboi, Flauti coi Violini. Fagotti col Basso. Viol. 2do col Primo. Viola col Basso. Voce ad Libitum. Violini colla parte.

Anhang.

Künſtlers Liebeswerbung.

Wer verſteht denn die Götterkraft,
Die in mir lebt, die aus mir ſchafft,
Wonnigen Schmerz und jubelnde Luſt
Gießt in jede Bruſt?

Der Lieb' im Arm',
Für Freundſchaft warm,
Der hohen Kunſt geheiligt,
Giebt's etwas Größeres noch, ſo ſprich!
Mädel, ich frage Dich.

Brauchſt nicht zu ſchrecken, liebes Kind,
Feurig auflodert der Künſtler geſchwind,
Aber das iſt juſt der klarſte Beweis,
Daß er zu lieben weiß.
Mein Sinn iſt froh,
Und nirgendwo
Hab' Thränen ich verſchuldet.

Mädel, ich ſchaue an Dir
Herrliche Gotteszier;
Friſch und entſchloſſen ſprich:
Junge, ich liebe Dich!

Lieben iſt auch freie Kunſt,
D'rum nicht erſchleichen will die Gunſt;
Liebſt Du die Kunſt nicht auch in mir,
Zieht es mich weg von Dir.
Doch, ſiehſt Du ein,
Wie hoch und rein
Die Kunſt und die Liebe heben,
Mädel, ſo ſchau' mich an und ſprich:
Junge, ich liebe Dich!

Ueber den Componiſten A—e.

Ihr tadelt? Nein, bewundert dieſen Mann,
Dem einſt kein Gott den Vorzug rauben kann,
Daß ſelbſt im Scheiden von dem Leben
Er nicht den Geiſt braucht aufzugeben.

Der Bravour-Sängerin Tombila.

A.

Von oben herab, von unten hinauf!
Mein Gott, welch ein entſetzlicher Lauf!

B.

Man muß es geſteh'n, daß ihr Trillern gelingt,
Nur Schade, daß ſie vor Singen nicht ſingt.

An den berühmten Variationen-Schmidt G—k.

Kein Thema auf der Welt verſchonte Dein Genie,
Das ſimpelſte allein — Dich ſelbſt — variirſt Du nie.

Trinkſpruch.

Die Frauen ſind die Melodie,
Die wahrhaft zeuget Harmonie
Des Lebens.
Deß preiſ't ſie hoch! Denn ohne ſie
Wär' aller Componiſten Müh'
Vergebens.

Anagramm-Charade.

Ich bin ein hehres, ernſtes Weſen,
Dem wahrer Meiſter nur gebeut,
Der nun, vor allen auserleſen,
Dem Dienſte Gottes mich geweiht.
Denn einfach, feſt, und fähig doch der größten
Und ſchönſten Mannigfaltigkeit,
Entwickelt er in mir allein am beſten
Des Wiſſens, wie des Geiſtes Fähigkeit.

In frühern Zeiten da die Kunſt beinah'
In ihrer Wiege noch gelegen,
Stand ich in meiner höchſten Blüthe da,
Und jedes folgte meinen Wegen,
Im Heilig pries ich Gott,
Durch Händel jubl' ich ihm.

Willſt Du mein Weſen nun ergründen,
Kannſt Du es ganz in dieſen Zeilen finden:

Feſtigkeit bezeichnet meinen Gang,
Unabänderlich iſt der Geſang.
Gegenſatz verbindet ſich mit mir,
Eins in dem Einen bilden wir.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Stanford University Libraries
3 6105 004 312 968

MUSIC LIBRARY

ML4
.W3
W3
1964
2-8 01.
MUSS

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004

JAN 0 4 19

G.E. STECHERT & Co.